2

ПРОЗА

Осип МАНДЕЛЬШТАМ

Осип МАНДЕЛЬШТАМ

Полное собрание сочинений и писем

Том 2

2

ПРОЗА

Осип МАНДЕЛЬШТАМ

Осип МАНДЕЛЬШТАМ

Полное собрание сочинений и писем

Том 2





Осип МАНДЕЛЬШТАМ

Полное собрание сочинений и писем
в трех томах

Том

2

ПРОЗА

Москва
Прогресс-Плеяда
2010

УДК 821.161.1-1Мандельштам О.
ББК 84(2Рос=Рус)6-5
М23

Составитель А. Г. Мец

Том подготовили: А. Г. Мец, Ф. Лоэст (F. Lhoest), А. А. Добрицын, П. М. Нерлер, Л. Г. Степанова, Г. А. Левинтон

Научный редактор Н. Г. Захаренко

Художник В. Н. Сергутин

На фронтисписе:
Осип Мандельштам. 1923 год

Мандельштам, Осип Эмильевич (1891–1938).
М23 **Полное собрание сочинений и писем:** В трех томах. Том второй. Проза / Осип Мандельштам. – М.: Прогресс-Плеяда, 2010. – 760 с.
ISBN 978-5-93006-088-1.

Проза Осипа Мандельштама – полифоническая, не укладывающаяся в рамки жанров, насыщенная поэтической мыслью – значительное явление русской литературы. По словам Надежды Мандельштам, проза поэта «дополняет и проливает свет на стихи».

Вошедшая во второй том полного собрания сочинений и писем проза О. Э. Мандельштама представлена в пяти разделах. Первый – включает статьи по существенным для поэта вопросам поэзии, истории и культуры. Продолжает тему «Разговор о Данте», являющийся не только ярким и глубоким прочтением «Божественной Комедии», но и вдохновенным размышлением о поэтике. Раздел «Проза» составили известные повествовательные произведения, преимущественно автобиографического характера – «Шум времени», «Феодосия», «Египетская марка», «Путешествие в Армению». Затем следует исповедальная и пророческая «Четвертая проза», о которой Ахматова писала, что «...во всем 20 веке не было такой прозы». Дополняют том другие редакции, черновики и записные книжки, а также обширные комментарии.

ISBN 978-5-93006-088-1

Статьи

О собеседнике

I

Скажите, что в безумце производит на вас наиболее грозное впечатление безумия? Расширенные зрачки – потому что они невидящие, ни на что в частности не устремленные, пустые. Безумные речи, потому что, обращаясь к вам, – безумный не считается с вами, с вашим существованием, как бы не желает его признавать, абсолютно не интересуется вами. Мы боимся в сумасшедшем главным образом того жуткого абсолютного безразличия, которое он выказывает нам. Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела. Глубокий смысл имеет культурное притворство, вежливость, с помощью которой мы ежеминутно подчеркиваем интерес друг к другу.

Обыкновенно человек, когда имеет что-нибудь сказать, идет к людям, ищет слушателей, – поэт же, наоборот, – бежит «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы». Ненормальность очевидна... Подозрение в безумии падает на поэта. И люди правы, когда клеймят именем безумца того, чьи речи обращены к бездушным предметам, к природе, а не к живым братьям. И были бы вправе в ужасе отшатнуться от поэта, как от безумного, если бы слово его действительно ни к кому не обращалось. Но это не так.

Взгляд на поэта как на «птичку Божию» – очень опасный и в корне неправильный взгляд. Нет основания думать, что Пушкин в своей песенке под птичкой разумел поэта. Но и с птичкой Пушкина дело обстоит не так уж просто. Прежде чем запеть, она «гласу Бога внемлет». Очевидно, тот, кто приказывает птичке петь, слушает ее. Птичка «встрепенулась и поет» потому, что ее связывает «естественный договор» с Богом – честь, о которой не смеет мечтать самый гениальный поэт... С кем же говорит поэт? Вопрос мучительный и крайне современный, так как символисты до последних дней избегают его острой постановки. Символизм, оставляя совершенно в стороне юридическое, так сказать, взаимоотношение, которым сопровождается акт речи (я говорю – значит, меня слушают, и слушают не даром, не из любезности, а потому, что обязаны), обратил свое внимание исключительно на акустику. Он бросает звук в архитектуру души и со свойственной ему самовлюбленностью следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики, и называет этот расчет магией. В этом отношении символизм напоминает «prêtre Martin» средневековой французской пословицы, который сам служит мессу и слушает ее. Символический поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций «коробки» – психики слушателя. В зависимости от этих пропорций – удар смычка или получает царственную полноту, или звучит убого и неуверенно. Но, господа, ведь музыкальная пьеса существует независимо от того, кто ее исполняет, в каком зале и на какой скрипке! Почему же поэт должен быть столь предусмотрителен и заботлив? Где, наконец, тот поставщик живых скрипок для надобностей поэта – слушателей, чья психика равноценна «раковине» работы Страдивариуса? Не знаем, никогда не знаем, где эти слушатели... Франсуа Виллон писал для парижского сброда середины XV века, а мы находим в его стихах живую прелесть...

II

У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям?

Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я имел право сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат.

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу – и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие.
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах – как знать – душа моя
С его душой окажется в сношеньи.
И, как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Читая стихотворение Боратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь – помог исполнить ее предназначение, и чувство провиденциального охватывает нашедшего. В бросании мореходом бутылки в волны и в посылке стихотворения Боратынским есть два одинаковых отчетливо выраженных момента. Письмо, равно и стихотворение, ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо – того, кто случайно заметит бутылку в песке, стихотворение – «читателя в потомстве». Хотел бы я знать, кто из тех, кому попадутся на глаза названные строки Боратынского, не вздрогнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени.

III

Бальмонт заявляет:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих,
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.

Не кляните, мудрые, что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня,
Я ведь только облачко, – видите, плыву
И зову мечтателей – вас я не зову.

Какой контраст представляет неприятный, заискивающий тон этих строк с глубоким и скромным достоинством стихов Боратынского! Бальмонт оправдывается, как бы извиняется. Непростительно! Недопустимо для поэта! Единственное, чего нельзя простить! Ведь поэзия есть сознание своей правоты. У Бальмонта в данном случае нет этого сознания. Он явно потерял точку опоры. Первая строка убивает всё стихотворение. Поэт сразу определенно заявляет, что мы ему неинтересны:

Я не знаю мудрости, годной для других.

Неожиданно для него мы платим ему той же монетой: если мы тебе неинтересны, и ты нам неинтересен. Какое мне дело до какого-то облачка: их много плавает... Настоящие облака имеют еще то преимущество, что не издеваются над людьми. Отказ от «собеседника» красной чертой проходит через всю поэзию Бальмонта и сильно обесценивает ее. Бальмонт в своих стихах постоянно третирует кого-то, относится к кому-то без уважения, небрежно, свысока. Этот «некто» и есть таинственный собеседник. Не понятый, не признанный Бальмонтом, он жестоко мстит ему. Когда мы говорим, мы ищем в лице собеседника санкции, подтверждения нашей правоте. Тем более поэт. Драгоценное сознание поэтической правоты часто отсутствует у Бальмонта, так как он не имеет постоянного собеседника. Отсюда две неприятные

крайности в поэзии Бальмонта: заискивание и дерзость. Дерзость Бальмонта ненастоящая, неподлинная. Потребность самоутверждения у него прямо болезненна. Он не может сказать «я» вполголоса. Он кричит «я»: «Я – внезапный излом, я – играющий гром». На весах поэзии Бальмонта чаша «я» решительно и несправедливо перетянула чашу «не я», которая оказалась слишком легковесной. Крикливый индивидуализм Бальмонта неприятен. Это не спокойный солипсизм Сологуба, ни для кого не оскорбительный, а индивидуализм за счет чужого «я». Заметьте, как любит Бальмонт ошеломлять прямыми и резкими обращениями на «ты»: в этих случаях он похож на дурного гипнотизера. «Ты» Бальмонта никогда не находит адресата, проносясь мимо, как стрела, сорвавшаяся со слишком тугой тетивы.

IV

И, как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я...

Проницательный взор Боратынского устремляется мимо поколения, – а в поколении есть друзья, – чтобы остановиться на неизвестном, но определенном «читателе». И каждый, кому попадутся стихи Боратынского, чувствует себя таким «читателем» – избранным, окликнутым по имени... Почему же не живой конкретный собеседник, не «представитель эпохи», не «друг в поколении»? Я отвечаю: обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть неожиданное. Обращаясь к известному, мы можем сказать только известное. Это властный неколебимый психологический закон. Нельзя достаточно сильно подчеркнуть его значение для поэзии.

Страх перед конкретным собеседником, слушателем из «эпохи», тем самым «другом в поколении», настойчиво преследовал поэтов во все времена. Чем гениальнее был поэт, тем в более острой форме болел он этим страхом.

Отсюда пресловутая враждебность художника и общества. Что верно по отношению к литератору, сочинителю, абсолютно неприменимо к поэту. Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Содержание литератора переливается в современника на основании физического закона о неравных уровнях. Следовательно, литератор обязан быть «выше», «превосходнее» общества. Поучение – нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него необязательно. Тот же Франсуа Виллон стоит гораздо ниже среднего нравственного и умственного уровня культуры XV века.

Ссору Пушкина с чернью можно рассматривать как проявление того антагонизма между поэтом и конкретным слушателем, который я пытаюсь отметить. С удивительным беспристрастием Пушкин предоставляет черни оправдываться. Оказывается, чернь не так уж дика и непросвещенна. Чем же провинилась эта очень деликатная и проникнутая лучшими намерениями «чернь» перед поэтом? Когда чернь оправдывается, с языка ее слетает одно неосторожное выражение – оно-то переполняет чашу терпения поэта и распаляет его ненависть:

А мы послушаем тебя –

во́т это бестактное выражение. Тупая пошлость этих, казалось бы безобидных, слов очевидна. Недаром поэт именно здесь, негодуя, перебивает чернь... Отвратителен вид руки, протянутой за подаянием, и ухо, которое насторожилось, чтобы слушать, может расположить к вдохновению кого угодно – оратора, трибуна, литератора – только не поэта... Конкретные люди, «обыватели поэзии», составляющие чернь, позволяют «давать им смелые уроки» и вообще готовы выслушать что угодно, лишь бы на посылке поэта был обозначен точный адрес:

«такой-то черни». Так дети и простолюдины чувствуют себя польщенными, читая свое имя на конверте письма. Бывали целые эпохи, когда в жертву этому далеко не безобидному требованию приносились прелесть и сущность поэзии. Таковы ложно-гражданская поэзия и нудная лирика восьмидесятых годов. Гражданское и тенденциозное направление прекрасно само по себе:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан –

отличный стих, летящий на сильных крыльях к провиденциальному собеседнику. Но поставьте на его место российского обывателя такого-то десятилетия, насквозь знакомого, заранее известного, – и вам сразу станет скучно.

V

Да, когда я говорю с кем-нибудь, – я не знаю того, с кем я говорю, и не желаю, не могу желать его знать. Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью. Логика неумолима. Если я знаю того, с кем говорю, – я знаю наперед, как отнесется он к тому, что я скажу – что бы я ни сказал, а следовательно, мне не удастся изумиться его изумлением, обрадоваться его радостью, полюбить его любовью. Расстояние разлуки стирает черты милого человека. Только тогда у меня возникает желание сказать ему то важное, что я не мог сказать, когда владел его обликом во всей реальной полноте. Я позволю себе формулировать это наблюдение так: вкус сообщительности обратно пропорционален нашему реальному знанию о собеседнике и прямо пропорционален стремлению заинтересовать его собой. Не об акустике следует заботиться: она придет сама. Скорее о расстоянии. Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу (Надсон). Но обменяться сигналами с Марсом – конечно, не фантазируя, – задача,

достойная лирического поэта. Здесь мы подошли вплотную к Федору Сологубу. Сологуб во многих отношениях является интереснейшим антиподом Бальмонта. Некоторые качества, недостающие Бальмонту, находятся в избытке у Сологуба, именно: любовь и уважение к собеседнику и сознание своей поэтической правоты. Эти два превосходных качества поэзии Сологуба тесно связаны с «огромного размера дистанцией», какую он предполагает между собой и своим идеальным другом-собеседником.

Друг мой тайный, друг мой дальный,
Посмотри,
Я – холодный и печальный
Свет зари...
И холодный и печальный
Поутру,
Друг мой тайный, друг мой дальный,
Я умру.

Быть может, для того, чтобы эти строки дошли по адресу, требуются те же сотни лет, какие нужны планете, чтобы переслать свой свет на другую планету. В результате стихи Сологуба продолжают жить после того, как они написаны, как события, а не только как знаки переживания.

Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам – поэзия как целое всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе. Метафизика здесь ни при чем. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность. Поэт не гомункул, и нет оснований приписывать ему свойства самозарождения.

Дело обстоит очень просто: если бы у нас не было знакомых, мы не писали бы им писем и не наслаждались бы психологической свежестью и новизной, свойственной этому занятию.

Франсуа Виллон

I

Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходная. Но, кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе. Обоим суждено было выступить в эпоху искусственной, оранжерейной поэзии, и подобно тому, как Верлен разбил serres chaudes символизма, Виллон бросил вызов могущественной риторической школе, которую с полным правом можно считать символизмом XV века. Знаменитый «Роман о Розе» впервые построил непроницаемую ограду, внутри которой продолжала сгущаться тепличная атмосфера, необходимая для дыхания аллегорий, созданных этим романом. Любовь, Опасность, Ненависть, Коварство – не мертвые отвлеченности. Они не бесплотны. Средневековая поэзия дает этим призракам как бы астральное тело и нежно заботится об искусственном воздухе, столь нужном для поддержания их хрупкого существования. Сад, где живут эти своеобразные персонажи, обнесен высокой стеной. Влюбленный, как повествует начало «Романа о Розе», долго бродил вокруг этой ограды в тщетных поисках незаметного входа.

Поэзия и жизнь в XV веке – два самостоятельных, враждебных измерения. Трудно поверить, но мэтр Аллен Шартье подвергся настоящему гонению и терпел житейские неприятности, вооружив тогдашнее общественное мнение слишком суровым приговором над Жестокой Дамой, которую он утопил в колодце слез, после блестящего суда с соблюдением всех тонкостей средневекового судопроизводства.

Поэзия XV века автономна, она занимает место в тогдашней культуре как государство в государстве. Вспомним Двор Любви Карла VI: разнообразные должности охватывают 700 человек, начиная от высшей синьории, кончая мелкими буржуа и низшими клериками. Исключительно литературный характер этого учреждения объясняет пренебрежение к сословным перегородкам. Гипноз литературы был настолько силен, что члены подобных ассоциаций разгуливали по улицам, украшенные зелеными венками – символом влюбленности, – желая продлить литературный сон в действительности.

II

Франсуа Монкорбье (де Лож) родился в Париже в 1431 году, во время английского владычества. Нищета, окружавшая его колыбель, сочеталась с народной бедой, и в частности с бедой столицы. Можно бы ожидать, что литература того времени будет исполнена патриотического пафоса и жажды мести за оскорбленное достоинство нации. Между тем ни у Виллона, ни у его современников мы не найдем таких чувств. Франция, полоненная чужеземцами, показала себя настоящей женщиной. Как женщина в плену, она отдавала главное внимание мелочам своего культурного и бытового туалета, с любопытством присматриваясь к победителям. Высшее общество, вслед за своими поэтами, по-прежнему уносилось мечтой в четвертое измерение Садов любви и Садов отрады, а для народа, по вечерам, зажигались огни таверн и в праздники разыгрывались фарсы и мистерии.

Женственно-пассивная эпоха наложила глубокий отпечаток на судьбу и на характер Виллона. Через всю свою беспутную жизнь он пронес непоколебимой уверенность, что кто-то должен о нем заботиться, ведать его дела и выручать его из затруднительных положений. Уже зрелым человеком, брошенный епископом Орлеанским в подвал темницы Meung sur Loire, он жалобно взывает к своим друзьям: «Le laisserez vous là, le povre Villon?..» Социальная карьера Франсуа Монкорбье началась с того, что его взял под опеку Гильом Виллон, почтенный каноник монастырской церкви Saint-Benôit le Bestourné[1]. По собственному признанию Виллона, старый каноник был для него «больше чем матерью». В 1449 году он получает степень бакалавра, в 1452-м – лиценциата и мэтра. «О Господи, если бы я учился в дни моей безрассудной юности и посвятил себя добрым нравам – я имел бы дом и мягкую постель. Но что говорить! Я избегал школы, как испорченное дитя: когда я пишу эти слова – сердце мое чуть не разрывается на части». Как это ни странно, мэтр Франсуа Виллон одно время имел нескольких воспитанников и обучал их, как мог, школьной премудрости. Но, при свойственном ему честном отношении к себе, он сознавал, что не имеет права на титул мэтра, и предпочитал в балладах называть себя «бедным маленьким школяром». Да и особенно трудно было заниматься Виллону, так как, будто нарочно, на годы его учения выпали студенческие волнения 1451–1453 гг. Средневековые люди любили считать себя детьми – города, церкви, университета... Но «дети университета» исключительно вошли во вкус шалостей. Была организована героическая охота за наиболее популярными вывесками парижского рынка. Олень должен был повенчать Козу и Медведя, а Попугая предполагали поднести молодым в подарок. Студенты пожелали иметь свой фетиш. Они похитили пограничный камень из отеля Mademoiselle La Bruyère[2], водрузили его

---

[1] Сен-Бенуа ле Бетурне.

[2] Мадемуазель Лабрюйер.

на горе св. Женевьевы под названием la Vesse[1] и, силой отбив от властей, прикрепили к месту железными обручами. На круглый камень поставили другой – продолговатый – pet au Diable[2], и поклонялись им, по ночам, осыпав их цветами, танцуя вокруг под звуки флейт и тамбуринов. Взбешенные мясники и оскорбленная дама затеяли дело. Prévôt[3] Парижа объявил студентам войну. Столкнулись две юрисдикции – и дерзкие сержанты должны были на коленях, с зажженными свечами в руках, просить прощения у ректора. Виллон, несомненно стоявший в центре этих событий, запечатлел их в не дошедшем до нас романе Pet au Diable.

III

Виллон был парижанин. Он любил город и праздность. К природе он не питал никакой нежности и даже издевался над нею. Уже в XV веке Париж был тем морем, в котором можно было плавать, не испытывая скуки и позабыв об остальной вселенной. Но как легко натолкнуться на один из бесчисленных рифов праздного существования! Виллон становится убийцей. Пассивность его судьбы замечательна. Она как бы ждет быть оплодотворенной случаем, всё равно – злым или добрым. В нелепой уличной драке 5 июня Виллон тяжелым камнем убивает священника Шермуа. Приговоренный к повешению, он апеллирует и, помилованный, отправляется в изгнание. Бродяжничество окончательно расшатало его нравственность, сблизив его с преступной бандой La coquille[4], членом которой он становится. По возвращении в Париж он участвует в крупном воровстве в Collège de Navarre[5] и немедленно бежит в Анжер, из-за несчастной любви, как он уверяет, на самом же деле – для подготовки ограбления своего богатого дяди. Скрываясь с парижского

---

[1] пук.
[2] чертов бздёх.
[3] Прево.
[4] Раковина.
[5] Наваррский коллеж.

горизонта, Виллон публикует «Petit Testament»[1]. Затем следуют годы беспорядочного скитания, с остановками при феодальных дворах и в тюрьмах. Амнистированный Людовиком XI 2 октября 1461 года, Виллон испытывает глубокое творческое волнение, его мысли и чувства становятся необычайно острыми, и он создает «Grand Testament»[2] – свой памятник в веках.

В ноябре 1463 года Франсуа Виллон был созерцательным свидетелем ссоры и убийства на улице Saint Jacques[3]. Здесь кончаются наши сведения об его жизни и обрывается его темная биография.

IV

Жесток XV век к личным судьбам. Многих порядочных и трезвых людей он превратил в Иовов, ропщущих на дне своих смрадных темниц и обвиняющих Бога в несправедливости. Создался особый род тюремной поэзии, проникнутой библейской горечью и суровостью, насколько она доступна вежливой романской душе. Но из хора узников резко выделяется голос Виллона. Его бунт больше похож на процесс, чем на мятеж. Он сумел соединить в одном лице истца и ответчика. Отношение Виллона к себе никогда не переходит известных границ интимности. Он нежен, внимателен, заботлив к себе не более, чем хороший адвокат к своему клиенту. Самосострадание – паразитическое чувство, тлетворное для души и организма. Но сухая юридическая жалость, которой дарит себя Виллон, является для него источником бодрости и непоколебимой уверенности в правоте своего «процесса». Весьма безнравственный, «аморальный» человек, как настоящий потомок римлян, он живет всецело в правовом мире и не может мыслить никаких отношений вне подсудности и нормы. Лирический поэт по природе своей – двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога.

---

[1] «Малое завещание».

[2] «Большое завещание».

[3] Сен-Жак.

Ни в ком так ярко не сказался этот «лирический гермафродитизм», как в Виллоне. Какой разнообразный подбор очаровательных дуэтов: огорченный и утешитель, мать и дитя, судья и подсудимый, собственник и нищий...

Собственность всю жизнь манила Виллона, как музыкальная сирена, и сделала из него вора... и поэта. Жалкий бродяга, он присваивает себе недоступные ему блага с помощью острой иронии. Современные французские символисты влюблены в вещи, как собственники. Быть может, самая «душа вещей» не что иное, как чувство собственника, одухотворенное и облагороженное в лаборатории последовательных поколений. Виллон отлично сознавал пропасть между субъектом и объектом, но понимал ее как невозможность обладания. Луна и прочие нейтральные «предметы» бесповоротно исключены из его поэтического обихода. Зато он сразу оживляется, когда речь заходит о жареных под соусом утках или о вечном блаженстве, присвоить себе которое он никогда не теряет окончательной надежды.

Виллон живописует обворожительный intérieur[1] в голландском вкусе, подглядывая в замочную скважину...

V

Симпатия Виллона к подонкам общества, ко всему подозрительному и преступному – отнюдь не демонизм. Темная компания, с которой он так быстро и интимно сошелся, пленила его женственную природу большим темпераментом, могучим ритмом жизни, которого он не мог найти в других слоях общества. Нужно послушать, с каким вкусом рассказывает Виллон в «Ballade de la Grosse Margot» о профессии сутенера, которой он, очевидно, не был чужд: «Когда приходят люди, я схватываю кувшин и бегу за вином». Ни обескровленный феодализм, ни новоявленная буржуазия, с ее тяготением к фламандской тяжести и важности, не могли дать исхода огромной динамической способности, каким-то чудом накопленной

[1] интерьер.

и сосредоточенной в парижском клерке. Сухой и черный, безбровый, худой, как химера, с головой, напоминавшей, по его собственному признанию, очищенный и поджаренный орех, пряча шпагу в полуженском одеянии студента, – Виллон жил в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя. Он любил в себе хищного сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой: «Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал, – пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы, – не каждый зверь сделал бы то же самое». Если бы Виллон был в состоянии дать свое поэтическое credo, несомненно он воскликнул бы, подобно Верлену:

Du mouvement avant toute chose!

Могущественный визионер, он грезит собственным повешением накануне вероятной казни. Но странное дело, с непонятным ожесточением и ритмическим воодушевлением изображает он в своей балладе, как ветер раскачивает тела несчастных, туда – сюда, по произволу... И смерть он наделяет динамическими свойствами, и здесь умудряется проявить любовь к ритму и движению... Я думаю, что Виллона пленил не демонизм, а динамика преступления. Не знаю, существует ли обратное отношение между нравственным и динамическим развитием души? Во всяком случае, оба завещания Виллона, большое и малое – этот праздник великолепных ритмов, какого до сих пор не знает французская поэзия, – неизлечимо аморальны. Жалкий бродяга дважды пишет свое завещание, распределяя направо и налево свое мнимое имущество, как поэт иронически утверждая свое господство над всеми вещами, какими ему хотелось бы обладать: если душевные переживания Виллона, при всей оригинальности, не отличались особой глубиной – его житейские отношения, запутанный клубок знакомств, связей, счетов – представляли комплекс гениальной сложности. Этот человек ухитрился стать в живое, насущное отношение к огромному количеству лиц самого разнообразного звания, на всех ступенях общественной лестницы –

от вора до епископа, от кабатчика до принца. С каким наслаждением рассказывает он их подноготную! Как он точен и меток! «Testaments» Виллона пленительны уже потому, что в них сообщается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими воспользоваться, и он чувствует себя современником поэта. Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целость, остаться тем же «сейчас». Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней, – иначе оно завянет. Виллон умел это делать. Колокол Сорбонны, прервавший его работу над «Petit Testament», звучит до сих пор.

Как птицы трубадуров, Виллон «пел на своей латыни»: когда-то, школяром, он слышал про Алкивиада – и в результате незнакомка Archipiada примыкает к грациозному шествию Дам былых времен.

VI

Средневековье цепко держалось за своих детей и добровольно не уступало их Возрождению. Кровь подлинного средневековья текла в жилах Виллона. Ей он обязан своею цельностью, своим темпераментом, своим духовным своеобразием. Физиология готики – а такая была, и средние века именно физиологически-гениальная эпоха – заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила его за отсутствие традиционной связи с прошлым. Более того – она обеспечила ему почетное место в будущем, так как XIX век французской поэзии черпал свою силу из той же национальной сокровищницы – готики. Скажут: что имеет общего великолепная ритмика «Testaments» – то фривольная, как игра в мяч, то фокусничающая, как бильбоке, то замедленная, как церковная кантилена, – с мастерством готических зодчих? Но разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче – готический собор или океанская зыбь. Чем, как не чувством архитектоники, объясняется дивное равновесие строфы, в которой Виллон поручает свою душу Троице через Богоматерь –

Chambre de la Divinité – и девять небесных легионов. Это не анемичный полет на восковых крылышках бессмертия, но архитектурно-обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора. Кто первый провозгласил в архитектуре подвижное равновесие масс и построил крестовый свод – гениально выразил психологическую сущность феодализма. Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил. Служить не только значило быть деятельным для общего блага. Бессознательно средневековый человек считал службой, своего рода подвигом неприкрашенный факт своего существования.

Виллон, последыш, эпигон феодального мироощущения, оказался невосприимчив к его этической стороне, круговой поруке. Устойчивое, нравственное в готике было ему вполне чуждо. Зато, неравнодушный к динамике, он возвел ее на степень аморализма.

Виллон дважды получал отпускные грамоты – lettres de rémission – от королей: Карла VII и Людовика XI. Он был твердо уверен, что получит такое же письмо от Бога, с прощением всех своих грехов. Быть может, в духе своей сухой и рассудочной мистики он продолжил лестницу феодальных юрисдикций в бесконечность, и в душе его смутно бродило дикое, но глубоко феодальное ощущение, что есть Бог над Богом...

«Я хорошо знаю, что я не сын ангела, венчанного диадемой звезды или другой планеты», – сказал про себя бедный парижский школьник, способный на многое ради хорошего ужина.

Такие отрицания равноценны положительной уверенности.

Утро акмеизма

I

При огромном эмоциональном волнении, связанном с произведениями искусства, желательно, чтобы разговоры об искусстве отличались величайшей сдержанностью. Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника – орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное – это само произведение.

Существовать – высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства. Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает.

Эта реальность в поэзии – слово как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной,

но отнюдь не поэтической форме, я говорю, в сущности, знаками, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга и железнодорожные семафоры выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи слова. Таким образом, если смысл считать содержанием, всё остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим быструю передачу мысли. Медленно рождалось «слово как таковое». Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, – до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почета Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и по существу повторил грубую ошибку своих предшественников.

Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов.

И если у футуристов слово как таковое еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достаточное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования.

II

Острие акмеизма не стилет и не жало декадентства. Акмеизм для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю, значит, я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии, и, с презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке.

Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить. Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строительствовать, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что, «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой», – есть слово. Голос материи в этом неожиданном паденьи звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания.

Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики – как бы попросился в «крестовый свод» – участвовать в радостном взаимодействии себе подобных.

III

Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клети своего организма и в той мировой клети, которую с помощью своих категорий построил Кант. Для того, чтобы успешно строить, первое условие – искренний пиетет к трем измерениям пространства, – смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. В самом деле: что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить. Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить – значит бороться с пустотой, гипно-

тизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни – злая, потому что весь ее смысл – уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто.

IV

Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма – готический собор, – ныне эстетически действует как чудовищное – Notre Dame, – есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма.

Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. Титул мэтра применялся охотно и без колебаний. Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важности, благочестивого достоинства, столь характерного для этой эпохи. Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу «равенству и братству» Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия.

Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма.

V

А = А: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного a realibus ad realiora. Способность удивляться – главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов – закону тождества. Кто проникся благоговейным удивлением перед этим законом – тот несомненный поэт. Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное ленное обладание всё сущее без условий и ограничений. Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически – значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь для нас – не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении. Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить.

VI

Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года. Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить «легче и вольнее подвижные оковы бытия».

Петр Чаадаев

I

След, оставленный Чаадаевым в сознании русского общества, – такой глубокий и неизгладимый, что невольно возникает вопрос: уж не алмазом ли проведен он по стеклу? Это тем более замечательно, что Чаадаев не был деятелем: профессиональным писателем или трибуном. По всему своему складу он был «частный» человек, что называется «privatier». Но, как бы сознавая, что его личность не принадлежит ему, а должна перейти в потомство, он относился к ней с некоторым смирением: что бы он ни делал – казалось, что он служил, священнодействовал.

Все те свойства, которых была лишена русская жизнь, о которых она даже не подозревала, как нарочно соединялись в личности Чаадаева: огромная внутренняя дисциплина, высокий интеллектуализм, нравственная архитектоника и холод маски, медали, которым окружает себя человек, сознавая, что в веках он – только форма, и заранее подготовляя слепок для своего бессмертия.

Еще более необычным для России был дуализм Чаадаева, ясное им различение материи и духа. В младенческой стране, стране полуживой материи и полумертвого духа, седая антиномия косной глыбы и организующей идеи была почти неизвестна. Россия, в глазах Чаадаева,

принадлежала еще вся целиком к неорганизованному миру. Он сам был плоть от плоти этой России и посмотрел на себя как на сырой материал. Результаты получились удивительные. Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру, подчинила ее себе всю без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу.

Глубокая гармония, почти слияние нравственного и умственного элемента придают личности Чаадаева особую устойчивость. Трудно сказать – где кончается умственная и где начинается нравственная личность Чаадаева, до такой степени они близятся к полному слиянию. Сильнейшая потребность ума была для него в то же время и величайшей нравственной необходимостью.

Я говорю о потребности единства, определяющей строй избранных умов.

«О чем же мы станем беседовать? – спрашивал он Пушкина в одном из своих писем. – У меня, вы знаете, всего одна идея, и если бы ненароком в моем мозгу оказались еще какие-нибудь идеи, они, конечно, тотчас прилепились бы к той одной: удобно ли это для вас?»

Что же такое прославленный «ум» Чаадаева, этот «гордый» ум, почтительно воспетый Пушкиным, освистанный задорным Языковым, как не слияние нравственного и умственного начала – слияние, которое столь характерно для Чаадаева, и в направлении которого совершался рост его личности.

С этой глубокой, неискоренимой потребностью единства, высшего исторического синтеза, родился Чаадаев в России. Уроженец равнины захотел дышать воздухом альпийских вершин и, как мы увидим, нашел его в своей груди.

II

На Западе есть единство! С тех пор, как эти слова вспыхнули в сознании Чаадаева, он уже не принадлежал себе и навеки оторвался от «домашних» людей и интересов. У него хватило мужества сказать России в

глаза страшную правду – что она отрезана от всемирного единства, отлучена от истории, этого «воспитания народов Богом».

Дело в том, что понимание Чаадаевым истории исключает возможность всякого *вступления* на исторический путь. В духе этого понимания, на историческом пути можно находиться только ранее всякого начала. История – это лестница Иакова, по которой ангелы сходят с неба на землю. Священной должна она называться на основании преемственности духа благодати, который в ней живет. Поэтому Чаадаев и словом не обмолвился о «Москве – третьем Риме». В этой идее он мог увидеть только чахлую выдумку киевских монахов. Мало одной готовности, мало доброго желания, чтобы *начать* историю. Ее вообще немыслимо начать. Не хватает преемственности, единства. Единства не создать, не выдумать, ему не научиться. Где нет его, там в лучшем случае – «прогресс», а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь и смена событий.

Как очарованный, смотрел Чаадаев в одну точку – туда, где это единство стало плотью, бережно хранимой, завещаемой из поколения в поколение. «Но папа! папа! Ну что же? Разве и он – не просто идея, не чистая абстракция? Взгляните на этого старца, несомого в своем паланкине под балдахином, в своей тройной короне, теперь так же, как тысячу лет назад, точно ничего в мире не изменилось: поистине, где здесь человек? Не всемогущий ли это символ времени – не того, которое идет, а того, которое неподвижно, чрез которое всё проходит, но которое само стоит невозмутимо и в котором и посредством которого всё совершается?»

III

И вот, в августе 1825 года, в приморской деревушке близ Брайтона появился иностранец, соединявший в своей осанке торжественность епископа с безукоризненной корректностью светского человека.

Это был Чаадаев, бежавший из России на случайном корабле, с такой поспешностью, как если бы ему грозила опасность, без внешнего принуждения, но с твердым намерением – никогда больше не возвращаться.

Больной, мнительный, причудливый пациент иностранных докторов, никогда не знавший другого общения с людьми, кроме чисто интеллектуального, скрывая даже от близких страшное смятение духа, он пришел увидеть свой Запад, царство истории и величия, родину духа, воплощенного в церкви и архитектуре.

Это странное путешествие, занявшее два года жизни Чаадаева, о которых мы знаем очень мало, больше похоже на томление в пустыне, чем на паломничество, а потом Москва, деревянный флигель-особняк, «Апология сумасшедшего» и долгие размеренные годы проповеди в «аглицком» клубе.

Или Чаадаев устал? Или его готическая мысль смирилась и перестала возносить к небу свои стрельчатые башни? Нет, Чаадаев не смирился, хотя время своим тупым напильником коснулось и его мысли.

О, наследство мыслителя! Драгоценные клочки! Фрагменты, которые обрываются как раз там, где всего больше хочется продолжения, грандиозные вступления, о которых не знаешь, что это: начертанный план или уже само его осуществление? Напрасно добросовестный исследователь вздыхает об утраченном, о недостающих звеньях: их и не было, они никогда не выпадали. Фрагментарная форма «Философических писем» внутренне обоснована, так же как и присущий им характер обширного введения.

Чтобы понять форму и дух «Философических писем», нужно представить себе, что Россия служит для них огромным и страшным фоном. Зияние пустоты между написанными известными отрывками – это отсутствующая мысль о России.

Лучше не касаться «Апологии». Конечно, не здесь сказал Чаадаев то, что он думал о России.

И, как безнадежная плоская равнина, развивается последний, незаконченный период «Апологии», это уны-

лое, широковещательное и, вместе, ничего не обещающее начало, после того как уже столько было сказано: «Есть один факт, который властно господствует над нашим историческим движением, который красной нитью проходит чрез всю нашу историю, который содержит в себе, так сказать, всю ее философию, который проявляется во все эпохи нашей общественной жизни и определяет их характер... Это – факт географический...»

Из «Философических писем» можно только узнать, что Россия была причиной мысли Чаадаева. Чтó он думал о России – остается тайной. Начертав прекрасные слова: «истина дороже родины», Чаадаев не раскрыл их вещего смысла. Но разве не удивительное зрелище эта «истина», которая со всех сторон, как некиим хаосом, окружена чуждой и странной «родиной»?

Попробуем проявить «Философические письма» как негативную пластинку. Может быть, те места, которые просветлеют, окажутся именно о России.

IV

Есть великая славянская мечта о прекращении истории в западном значении слова, как ее понимал Чаадаев. Это – мечта о всеобщем духовном разоружении, после которого наступит некоторое состояние, именуемое «миром». Мечта о духовном разоружении так завладела нашим домашним кругозором, что рядовой русский интеллигент иначе и не представляет себе конечной цели прогресса, как в виде этого неисторического «мира». Еще недавно сам Толстой обращался к человечеству с призывом прекратить лживую и ненужную комедию истории и начать «просто» жить. В «простоте» – искушение идеи «мира»:

жалкий человек...
Чего он хочет?.. Небо ясно,
Под небом места много всем.

Навеки упраздняются, за ненадобностью, земные и небесные иерархии. Церковь, государство, право исче-

зают из сознания, как нелепые химеры, которыми человек от нечего делать, по глупости, населил «простой», «Божий» мир, и, наконец, остаются наедине, без докучных посредников, двое – человек и вселенная:

Против неба, на земле,
Жил старик в одном селе...

Мысль Чаадаева – строгий перпендикуляр, восставленный к традиционному русскому мышлению. Он бежал, как чумы, этого бесформенного рая.

Некоторые историки увидели в колонизации, в стремлении расселиться возможно вольготнее на возможно бóльших пространствах – господствующую тенденцию русской истории.

В могучем стремлении населить внешний мир идеями, ценностями и образами, в стремлении, которое уже столько веков составляет мучение и счастие Запада и ввергнуло его народы в лабиринт истории, где они блуждают до сих пор, – можно усмотреть параллель этой внешней колонизации.

Там, в лесу социальной церкви, где готическая хвоя не пропускает другого света, кроме света идеи, укрывалась и созревала главная мысль Чаадаева, его немая мысль о России.

Запад Чаадаева нисколько не похож на расчищенные дорожки цивилизации. Он в полном смысле слова открыл свой Запад. Поистине, в эти дебри культуры еще не ступала нога человека.

V

Мысль Чаадаева, национальная в своих истоках, национальна и там, где вливается в Рим. Только русский человек мог открыть этот Запад, который сгущеннее, конкретнее самогó исторического Запада. Чаадаев именно по праву русского человека вступил на священную почву традиции, с которой он не был связан преемственностью. Туда, где всё – необходимость, где каждый камень, покрытый патиной времени, дремлет, замурованный в

своде, Чаадаев принес нравственную свободу, дар русской земли, лучший цветок, ею взращенный. Эта свобода стоит величия, застывшего в архитектурных формах, она равноценна всему, что создал Запад в области материальной культуры, и я вижу, как папа, «этот старец, несомый в своем паланкине под балдахином, в своей тройной короне», приподнялся, чтобы приветствовать ее.

Лучше всего характеризовать мысль Чаадаева как национально-синтетическую. Синтетическая народность не склоняет головы перед фактом национального самосознания, а возносится над ним в суверенной личности, самобытной, а потому национальной.

Современники изумлялись гордости Чаадаева, а сам он верил в свое избранничество. На нем почила гиератическая торжественность, и даже дети чувствовали значительность его присутствия, хотя он ни в чем не отступал от общепринятого. Он ощущал себя избранником и сосудом истинной народности, но народ уже был ему не судия!

Какая разительная противоположность национализму, этому нищенству духа, который непрерывно апеллирует к чудовищному судилищу толпы!

У России нашелся для Чаадаева только один дар: нравственная свобода, свобода выбора. Никогда на Западе она не осуществлялась в таком величии, в такой чистоте и полноте. Чаадаев принял ее как священный посох и пошел в Рим.

Я думаю, что страна и народ уже оправдали себя, если они создали хоть одного совершенно свободного человека, который пожелал и сумел воспользоваться своей свободой.

Когда Борис Годунов, предвосхищая мысль Петра, отправил за границу русских молодых людей, ни один из них не вернулся. Они не вернулись по той простой причине, что нет пути обратно от бытия к небытию, что в душной Москве задохнулись бы вкусившие бессмертной весны неумирающего Рима.

Но ведь и первые голуби не вернулись обратно в ковчег.

Чаадаев был первым русским, в самом деле, идейно, побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно. Современники это инстинктивно чувствовали и страшно ценили присутствие среди них Чаадаева.

На него могли показывать с суеверным уважением, как некогда на Данта: «Этот был там, он видел – и вернулся».

А сколькие из нас духовно эмигрировали на Запад! Сколько среди нас – живущих в бессознательном раздвоении, чье тело здесь, а душа осталась там!

Чаадаев знаменует собой новое, углубленное понимание народности как высшего расцвета личности и – России как источника абсолютной нравственной свободы.

Наделив нас внутренней свободой, Россия предоставляет нам выбор, и те, кто сделал этот выбор, – настоящие русские люди, куда бы они ни примкнули. Но горе тем, кто, покружив около родного гнезда, малодушно возвращается обратно!

Скрябин и христианство

Пушкин и Скрябин – два превращения одного солнца, два перебоя одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним свое солнце. Они явили пример соборной, русской кончины, умерли *полной* смертью, как живут полной жизнью, их личность, умирая, расширилась до символа целого народа, и солнце – сердце умирающего – остановилось навеки в зените страдания и славы.

Я хочу говорить о смерти Скрябина как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее, заключительное звено. С этой вполне христианской точки зрения смерть Скрябина удивительна. Она не только замечательна как сказочный посмертный рост художника в глазах массы, но и служит как бы источником этого творчества, его телеологической причиной. Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины – смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет.

Пушкина хоронили ночью. Хоронили тайно. Мраморный Исакий – великолепный саркофаг – так и не дождался солнечного тела поэта. Ночью положили солнце в гроб, и в январскую стужу проскрипели полозья саней, увозивших для отпеванья прах поэта.

Я вспомнил картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного Солнца, образ поздней греческой трагедии, созданный Еврипидом, видение несчастной Федры.

В роковые часы очищения и бури мы вознесли над собой Скрябина, чье солнце-сердце горит над нами, – но, увы, это не солнце искупления, а солнце вины. Утверждая Скрябина своим символом в час мировой войны, Федра-Россия [.....]

....

Время может идти обратно: весь ход новейшей истории, которая со страшной силой повернула от христианства к буддизму и теософии, свидетельствует об этом.

....

[.....] войной священна!

Единства нет! «Миров много, они располагаются в сферах, бог царит над богом!» Что это: бред или конец христианства?

Личности нет! «“Я” – это переходное состояние, у тебя много душ и много жизней!» Что это: бред или конец христианства?

Времени нет! Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян – время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток, – и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену: искусства больше нет...

Скрябин – следующая после Пушкина ступень русского эллинства, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа. Огромная ценность Скрябина для России и для христианства обусловлена тем, что он *безумствующий эллин*. Через него Эллада породнилась с русскими раскольниками, сожигавшими себя в гробах. Во всяком случае, к ним он гораздо ближе, чем к западным теософам! Его хилиазм – *чисто русская жажда спасения;* античного в нем – то безумие, с которым он выразил эту жажду.

....

[.....]мать.

Христианское искусство – всегда действие, основанное на великой идее искупления. Это бесконечно разнообразное в своих проявлениях «подражание Христу», вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободно. Это в полном смысле слова «искусство ради искусства». Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободы, ибо прообраз его, то, чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. Итак, не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и радостное подражание Христу – вот краеугольный камень христианской эстетики. Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен, – что же остается? Радостное богообщение, как бы игра Отца с детьми, жмурки и прятки духа! Божественная иллюзия искупления, заключающаяся в христианском искусстве, объясняется именно этой игрой с нами Божества, которое позволяет нам блуждать по тропинкам Мистерии с тем, чтобы мы как бы сами от себя напали на искупление, пережив катарсис, очищение в искусстве. Христианские художники – как бы вольноотпущенники идеи искупления, а не рабы и не проповедники. Вся наша двухтысячелетняя культура благодаря чудесной милости христианства есть *отпущение мира на свободу* – для игры, для духовного веселья, для свободного «подражания Христу».

Христианство стало в совершенно свободное отношение к искусству, чего ни до него, ни после него не сумела сделать никакая другая человеческая религия.

Питая искусство, отдавая ему свою плоть, предлагая ему в качестве незыблемой метафизической основы реальнейший факт искупления, христианство ничего не требовало взамен. Поэтому христианской культуре не грозит опасность внутреннего оскудения. Она неиссякаема, бесконечна, так как, торжествуя над временем,

снова и снова сгущает благодать в великолепные тучи и проливает ее живительным дождем. Нельзя с достаточной силой указать на то обстоятельство, что своим характером вечной свежести и неувядаемости европейская культура обязана милости христианства в отношении к искусству.

Еще не исследована область христианской динамики – деятельность духа в искусстве как свободное самоутверждение в основной стихии искупления, в частности музыка.

В древнем мире музыка считалась разрушительной стихией. Эллины боялись флейты и фригийского лада, считая его опасным и соблазнительным, и каждую новую струну кифары Терпандру приходилось отвоевывать с великим трудом. Недоверчивое отношение к музыке как к подозрительной и темной стихии было настолько сильно, что государство взяло музыку под свою опеку, объявив ее своей монополией, а музыкальный лад – средством и образцом для поддержания политического порядка, гражданской гармонии – эвномии. Но и в таком виде эллины не решались предоставить музыке самостоятельность: слово казалось им необходимым противоядием, верным стражем, постоянным спутником музыки. Собственно *чистой* музыки эллины не знали – она всецело принадлежит христианству.

Горное озеро христианской музыки отстоялось после глубокого переворота, превратившего Элладу в Европу.

Христианство музыки не боялось. С улыбкой говорит христианский мир Дионису: «Что ж, попробуй, вели разорвать меня своим мэнадам: я весь – цельность, весь – личность, весь – спаянное единство!» До чего сильна в новой музыке эта уверенность в окончательном торжестве личности, цельной и невредимой. Она, эта уверенность в личном спасении, сказал бы я, входит в христианскую музыку своего рода обертоном, окрашивая звучность Бетховена в белый мажор синайской славы.

Голос – это личность. Фортепиано – это сирена. Разрыв Скрябина с голосом, его великое увлечение сире-

ной пианизма знаменует утрату христианского ощущения личности, музыкального «я есмь».

Бессловесный, странно-немотствующий хор «Прометея» – всё та же опасная, соблазнительная сирена.

Эта радость Бетховена, синтез Девятой симфонии, сей «белой славы торжество», недоступна Скрябину. В этом смысле он оторвался от христианской музыки, пошел своим собственным [.....]

....

[.....] есть музыка – содержит в себе атомы личного бытия. Насколько мелос, в чистом виде, соответствует девственному чувству личности таким, как его знала Эллада, настолько гармония характерна для сложного послехристианского ощущения «я». Гармония была своего рода запретным плодом для мира, не причастного к грехопадению. Метафизическая сущность гармонии теснейшим образом связана с христианским пониманием времени. Гармония – кристаллизовавшаяся вечность, она вся в поперечном разрезе времени – в том разрезе времени, который знает только христианство. Православная мистика энергично отвергает бесконечность во времени, принимая этот поперечный разрез, доступный только праведным, утверждая вечность как сердцевину времени: христианская вечность – это кантовская категория, рассеченная мечом серафима. Центр тяжести скрябинской музыки лежит в гармонии: гармоническая архитектоника, архитектоника звучащего мгновения – великолепная архитектоника в поперечном разрезе звучности и почти аскетическое пренебрежение к формаль[.....]

....

Дух греческой трагедии проснулся в музыке. Музыка совершила круг и вернулась туда, откуда она вышла: снова Федра кличет кормилицу, снова Антигона требует погребения и возлияний для милого братнего тела.

Что-то случилось с музыкой, какой-то ветер сломал с налету мусикийские камыши – сухие и звонкие. Мы требуем хора, нам наскучил ропот мыслящего тростника... Долго-долго мы играли музыкой – не подозревая опасности, которая в ней таится, – и пока, быть может от скуки, мы придумывали миф, чтобы украсить свое существование, – музыка бросила нам миф – не выдуманный, а рожденный – пенорожденный, багрянородный, царского происхождения, законный наследник мифов древности – миф о забытом христианстве...

....

[.....] виноградников старого Диониса: мне представляются закрытые глаза и легкая, торжественная, маленькая голова – чуть опрокинутая кверху! Это муза припоминания – легкая Мнемозина, старшая в хороводе: с хрупкого, легкого лица спадает маска забвения – проясняются черты; торжествует память – пусть ценою смерти; умереть – значит вспомнить, вспомнить – значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Победить забвение – хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление его искусства! В этом смысле я сказал, что смерть Скрябина есть высший акт его творчества, что она проливает на него ослепительный и неожиданный свет.

....

[.....] окончена – война в полном разгаре. Всякий, кто чувствует себя эллином, – и ныне должен быть настороже – как две тысячи лет тому назад... Мир нельзя эллинизировать раз навсегда, как можно перекрасить дом... Христианский мир – организм, живое тело. Ткани нашего мира обновляются смертью. Приходится бороться с варварством новой жизни – потому что в ней, цветущей, не побеждена смерть! Покуда в мире существует смерть, эллинизм будет творческой силой, ибо христианство *эллинизирует* смерть... Эллинство, оплодотворенное смертью, и есть христианство. Семя смерти, упав на

почву Эллады, – чудесно расцвело: вся наша культура выросла из этого семени, мы ведем летоисчисление с того момента, как его приняла земля Эллады. Всё римское бесплодно, потому что почва Рима камениста, потому что Рим – это Эллада, лишенная благодати.

Искусство Скрябина имеет самое прямое отношение к той исторической задаче христианства, которую я называю эллинизацией смерти, и через это получает глубокий религиозный смысл.

О современной поэзии

(К выходу «Альманаха Муз»)

Вышел альманах с произведениями двадцати пяти современных поэтов. По этому случаю можно бы сказать, как полагается, о высоком техническом уровне поэзии, упомянуть о том, что все теперь умеют писать стихи, и пожалеть, как у нынешних искусственно и мертво выходит. Однако я ничего подобного не скажу: почему-то критики очень любят предаваться грустным размышлениям, где только увидят кучу стихов. Очень немного им нужно, чтобы показалось «высоким уровнем», а огульным упреком в искусственности они избавляют себя от труда, часто непосильного, разбираться в сложностях искусства. Чтобы раз навсегда прекратились эти лицемерные жалобы равнодушных и посторонних людей на мнимое оскудение поэзии, будто бы застывшей в «александрийском совершенстве», полезно разъяснить, что такое «прогресс» в поэзии. Никакого «высокого уровня» у современников в сравнении с прошлым нет. Большинство стихов и теперь просто плохи, как были плохи всегда большинство стихов. Плохие стихи имеют свою преемственность, и, если хотите, они совершенствуются, поспешая за хорошими, своеобразно перерабатывая и искажая их. Теперь пишут плохо по-новому – вот и вся разница! Да и какой вообще может быть прогресс в поэзии в смысле *улучшения*? Разве Пушкин *усовершенствовал* Державина, то

есть в некотором роде отменил его? Державинской или ломоносовской оды никто теперь не напишет, несмотря на все наши «завоевания». Оглядываясь назад, можно представить путь поэзии как непоправимую, невознаградимую утрату. Столько же новшеств, сколько потерянных секретов: пропорции непревзойденного Страдивариуса и рецепт для краски старинных художников лишают всякого смысла разговоры о прогрессе в искусстве.

«Альманах Муз» составлен крайне разнообразно: в нем представлены многочисленные разновидности плохих и хороших стихов; ни о каком среднем уровне и говорить не приходится, так как некоторым участникам сборника, как до звезды небесной, далеко до других.

Из поэтов старшего поколения представлены В. Брюсов и Вячеслав Иванов, стихи коих уже могли бы возбуждать благородную печаль о том, что теперь так не пишут. В стихах В. Иванова какая-то пресыщенность – всё заранее известно. Поэт достиг, очевидно, того величия, когда ему позволено и сонному прикасаться к кифаре, чуть касаясь ее перстами:

Но грустны, как забытые сны,
Мне явленные лики Весны.

Валерий Брюсов обладает свойством быть энергичным и в наиболее слабых своих стихах. Два стихотворения Брюсова в «Альманахе Муз» принадлежат к самой неприятной его манере и воскрешают весьма суетное литературное настроение, к счастью, отошедшее вместе с определенной эпохой. Нескромное прославление стихосложения врывается в довольно бледный пейзаж:

В строфы виденье навек вплетено.

А в другом:

Березы пышным стягом
Спешат пред вещим магом
Склонить главу свою...

«Вещим магом» теперь никого не удивим. Мишурная мантия ложного символизма совершенно вылиняла, потеряла всякий вид и по справедливости вызывает веселую улыбку поэтической молодежи.

Пленителен классицизм Кузмина. Сладостно читать живущего среди нас классического поэта, чувствовать гетевское слияние «формы» и «содержания», убеждаться, что душа наша не субстанция, сделанная из метафизической ваты, а легкая и нежная Психея. Стихи Кузмина не только запоминаются отлично, но как бы припоминаются (впечатление припоминания при первом же чтении), выплывают из забвения (классицизм):

Наверно, так же холодны
В раю друг к другу серафимы.

Однако кларизм Кузмина имеет свою опасную сторону. Кажется, что такой хорошей погоды, какая случается особенно в его последних стихах, и вообще не бывает.

Сочетание тончайшего психологизма (школа Анненского) с песенным ладом поражает в стихах Ахматовой наш слух, привыкший с понятием песни связывать некоторую душевную элементарность, если не бедность. Психологический узор в ахматовской песне так же естественен, как прожилки кленового листа:

И в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песне Песней...

Однако стихи альманаха мало характерны для «новой» Ахматовой. В них еще много острот и эпиграмм, между тем для Ахматовой настала иная пора. В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиератической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал, после женщины настал черед жены. Помните: «смиренная, одетая убого, но видом величавая жена». Голос отречения крепнет всё более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России.

Государство и ритм

Организовывая общество, поднимая его из хаоса до стройности органического бытия, мы склонны забывать, что личность должна быть организована прежде всего. Аморфный, бесформенный человек, неорганизованная личность есть величайший враг общества. В сущности всё наше воспитание, как его понимает наше молодое государство в лице Народного комиссариата по просвещению, есть организация личности. Социальное воспитание подготовляет синтез человека и общества в коллективе. Коллектива еще нет. Он должен родиться. Коллективизм возник раньше коллектива. И если социальное воспитание не придет к нему на помощь, нам угрожает опасность остаться с коллективизмом без коллектива.

В настоящую минуту мы видим перед собой воспитателей-ритмистов, пока еще слабых и одиноких, предлагающих государству могущественное средство, завещанное им гармоническими веками, – ритм как орудие социального воспитания. Мне представляется глубоко поучительным, *что эти руки протянуты сейчас с надеждой* к государству. Они возвращают ему то, что принадлежит ему по праву. Верный инстинкт подсказывает им, что ритмическое воспитание должно стать государственным. Они повинуются внутреннему голосу своей педагогической совести и находятся сейчас почти у цели: в нашей

власти помочь им достигнуть этой цели или отбросить их далеко назад.

Что общего между государством и женщинами и детьми, исполняющими ритмические упражнения, между суровыми преградами, которые ставит нам грубая жизнь, и той шелковой веревочкой, которая протягивается во время этих грациозных упражнений. Здесь готовят победителей – вот в чем заключается эта связь. Детям, которые сумели так перепрыгнуть через тесьму, не страшны никакие социальные преграды. Они господа своего усилия. Они сумели соразмерить напряжение своих мускулов во время бега с трудностью препятствий. Трудность задачи может непомерно возрасти. Навык ритмического воспитания остается. Он неискореним, он присутствует и в мирной обстановке гражданского очага, и в военной буре, он всюду, где человеческое усилие побеждает сопротивление, он всюду, где нужны победители.

Новое общество держится солидарностью и ритмом. Солидарность – согласие в цели. Необходимо еще согласие в действии. Согласие в действии само по себе есть уже ритм. Революция победила своим ритмом. Он сошел, как огненный язык, на ее голову. Нужно его закрепить навсегда. Солидарность и ритмичность – это количество и качество социальной энергии. Солидарна масса. Ритмичен только коллектив. И разве не устарело это понятие массы, это чисто количественное измерение социальной энергии, разве оно не из потерянного рая сборщиков голосов?

История знает два возрождения: первый ренессанс во имя личности, второй – во имя коллектива. Тяготение нашей эпохи к гуманизму сказалось в этом ренессансном его характере, но гуманистические интересы пришли в нашу эпоху как бы освященные морской пеной. Те же идеи, но покрытые здоровым загаром и пропитанные солью революции.

Наблюдая и сравнивая школьную реформу в новой России с «Реформой Школы» первого гуманистического

ренессанса, бросается в глаза преодоление филологии. Тот раз филология выиграла и сделалась надолго фундаментом общего воспитания; в этот раз интересы филологии определенно пострадали, с этим никто не станет спорить. Филологическое оскудение школы, которого следует ожидать в ближайшем будущем, в значительной степени плод сознательной школьной политики, это неизбежное следствие нашей реформы; отчасти в этом ее дух. Однако антифилологический характер нашей эпохи не мешает считать ее гуманистической, поскольку она возвращает нам самого человека, человека в движении, человека в пространстве и времени – ритмического, выразительного человека.

Итак, с одной стороны, филологическое предательство, с другой – увлечение человеком в системе Жака Далькроза и в новой философии. Над нами варварское небо, и все-таки мы эллины. Однако увлечение человеком в системе Далькроза не имеет ничего общего с эстетической идеализацией. Вообще эстетизм совершенно чужд системе и является случайным налетом, благодаря моде Хеллерау у европейской и американской буржуазии. Скорее, нежели эстетизм, системе свойственен дух геометричности и строгого рационализма: человек, пространство, время, движение – четыре основных ее элемента.

Но чему же удивляться, если ритм, на целое столетие изгнанный из общежития, вернулся более анемичным и отвлеченным, нежели он был в Элладе на самом деле. Нет никакой системы Далькроза. Его открытие принадлежит к числу гениальных находок, вроде открытия пороха или силы пара. Раз сила найдена, она должна развиваться сама по себе. Имя изобретателя может быть забыто ради ясности принципа, хотя ученики не хотят с этим примириться. Если ритмическому воспитанию суждено стать народным, произойдет чудо претворения отвлеченной системы в плоть народа. Там, где вчера была только схема, – завтра запестреют ткани хоровода и послышится песня. Школа идет впереди жизни. Школа

лепит жизнь по своему образу и подобию. Ритмичность школьного года определяется ударениями, выпадающими на праздники школьной олимпиады, вдохновителем и организатором которой будет ритм. На этих праздниках мы увидим новое, ритмически-воспитанное поколение, свободно изъявляющее свою волю, свою радость и печаль. Значение гармонических, одушевленных общей идеей, всенародных ритмических выступлений бесконечно велико для творчества будущей истории. До сих пор история творилась бессознательно в муках случайностей и слепой борьбы. Сознательное творчество истории, ее рожденье из праздника как изъявление творческой воли народа – отныне непререкаемое право человечества. В будущем обществе социальная игра займет место социальных противоречий и явится тем ферментом, тем бродильным началом, которое обеспечивает органическое цветение культуры.

Итак, как ни благоприятно ритмическое воспитание для эстетического развития, как ни благодарны будут нам все музы за введение ритмики в школьную программу, – ритмика еще не эстетика. Но еще более неправильно считать ее гигиеной, гимнастикой. Ритм требует синтеза, синтеза духа и тела, синтеза работы и игры. Он родился из синкретизма, то есть из слиянного существования недифференцированных элементов. Но прежде чем они воссоединились, прежде чем окрепла наша молодая монистическая культура – не тяните ритмику ни в ту, ни в другую сторону, не сватайте ее ни за физическую культуру, ни за психологию, ни за трудовые процессы. Наше тело, наш труд, наша наука еще не таковы, чтобы принять в себя без оговорок ритм. Мы еще должны подготовиться к его приятию. Дайте же ритмике занять то промежуточное самостоятельное положение, какое подобает социальной силе, проснувшейся от продолжительной летаргии и еще не овладевшей всеми своими возможностями.

Слово и культура

Трава на петербургских улицах – первые побеги девственного леса, который покроет место современных городов. Эта яркая, нежная зелень, свежестью своей удивительная, принадлежит новой, одухотворенной, природе. Воистину Петербург самый передовой город мира. Не метрополитеном, не небоскребом измеряется бег современности – скорость, а веселой травкой, которая пробивается из-под городских камней.

Наша кровь, наша музыка, наша государственность – всё это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы, природы-Психеи. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе.

Остановить? Зачем? Кто остановит солнце, когда оно мчится на воробьиной упряжи в отчий дом, обуянное жаждой возвращения? Не лучше ли подарить его дифирамбом, чем вымаливать у него подачки?

Не понимал он ничего
И слаб и робок был, как дети,
Чужие люди для него
Зверей и рыб ловили в сети...

Спасибо вам, «чужие люди», за трогательную заботу, за нежную опеку над старым миром, который уже «не от

мира сего», который весь ушел в чаянье и подготовку к грядущей метаморфозе.

Cum subit illius tristissima noctis imago,
Quae mihi supremum tempus in urbe fuit,
Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.

* * *

Да, старый мир – «не от мира сего», но он жив более чем когда-либо. Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. Светская жизнь нас больше не касается, у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние. Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. Воду в глиняных кувшинах пьем, как вино, и солнцу больше нравится в монастырской столовой, чем в ресторане. Яблоки, хлеб, картофель – отныне утоляют не только физический, но и духовный голод. Христианин, а теперь всякий культурный человек – христианин, не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово – плоть, и простой хлеб – веселье и тайна.

* * *

Социальные различия и классовые противуположности бледнеют перед разделением ныне людей на друзей и врагов слова. Подлинно агнцы и козлища. Я чувствую почти физически нечистый козлиный дух, идущий от врагов слова. Здесь вполне уместен аргумент, приходящий последним при всяком серьезном разногласии: мой противник дурно пахнет.

Отделение культуры от государства – наиболее значительное событие нашей революции. Процесс обмирщения государственности не остановился на отделении церкви от государства, как его понимала Французская

революция. Социальный переворот принес более глубокую секуляризацию. Государство ныне проявляет к культуре то своеобразное отношение, которое лучше всего передает термин «терпимость». Но в то же время намечается и органический тип новых взаимоотношений, связывающий государство с культурой, наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для совета. Этим всё сказано. Внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры. Культурные ценности окрашивают государственность, сообщают ей цвет, форму и, если хотите, даже пол. Надписи на государственных зданиях, гробницах, воротах страхуют государство от разрушения временем.

Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен. Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму. Не потому, что Давид снял жатву Робеспьера, а потому, что так хочет земля.

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл.

Удивительно, в самом деле, что все возятся с поэтами и никак с ними не развяжутся. Казалось бы – прочел, и ладно. Преодолел, как теперь говорят. Ничего подобного. Серебряная труба Катулла:

Ad claras Asiae volemus urbes –

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это *должно быть* по-русски. Я взял латинские стихи потому, что русским читателем они явно воспринимаются как кате-

гория долженствования, императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, – глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух,
Время вспахано плугом, и роза землею была.

Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином.

То, что верно об одном поэте, верно обо всех. Не стоит создавать никаких школ. Не стоит выдумывать своей поэтики.

* * *

Аналитический метод в применении к слову, движению и форме – вполне законный и искусный прием. В последнее время разрушение сделалось чисто формальной предпосылкой искусства. Распад, тление, гниение – всё это еще décadence. Но декаденты были христианские художники, своего рода последние христианские мученики. Музыка тления была для них музыкой воскресения. «Charogne» Бодлера – высокий пример христианского отчаяния. Совсем другое дело сознательное разрушение формы. Безболезненный супрематизм. Отрицание лица явлений. Самоубийство по расчету, любопытства ради. Можно разобрать, можно и сложить: как будто испытуется форма, а на самом деле гниет и разлагается дух (кстати, назвав Бодлера, мне хотелось бы помянуть его значение как подвижника, в самом подлинном христианском смысле слова: martyre).

* * *

В жизни слова наступила героическая эра. Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание. Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Кто поднимет слово и покажет его времени, как священник евхаристию, – будет вторым Иисусом Навином. Нет ничего более голодного, чем современное государство, а голодное государство страшнее голодного человека. Сострадание к государству, отрицающему слово, – общественный путь и подвиг современного поэта.

Прославим роковое бремя,
Которое в слезах народный вождь берет.
Прославим власти сумрачное бремя,
Ее невыносимый гнет.
В ком сердце есть, тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет...

Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод. Сомнение Фомы. К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отожествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает?

Разве вещь – хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела.

То, что сказано о вещности, звучит несколько иначе в применении к образности:

Prends l'eloquence et tords lui son cou!

Пиши безо́бразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узна́ет милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнаванья, брызнут из глаз его после долгой раз-

луки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта.

И сладок нам лишь узнаванья миг!

Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно всё стало достоянием общим. Идите и берите. Всё доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханьем всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке. И всем и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-халдейски. Нечто совершенно обратное эрудиции. Современная поэзия, при всей своей сложности и внутренней исхищренности, наивна:

Ecoutez la chanson grise...

Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры. Для него вся сложность старого мира – та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы. Говорят, что причина революции – голод в междупланетных пространствах. Нужно рассыпать пшеницу по эфиру.

Классическая поэзия – поэзия революции.

Письмо о русской поэзии

В блестящее время парижских, брюссельских, нижегородских и прочих всемирных выставок существовал обычай возводить архитектурные постройки в стиле чего угодно, но обязательно грандиозно.

Сооружения эти, олицетворявшие художества, кустарную промышленность, сельское хозяйство и пр., недолго держались в своем эфемерном величии, выставка кончалась, и деревянные планки свозили на телегах.

Грандиозные создания русского символизма напоминают мне эти выставочные сооружения. Иногда мне кажется, что Бальмонт, Брюсов, Вячеслав Иванов, Андрей Белый специально построены для каких-то всемирных выставок, и вот-вот приедут их разбирать. По существу, они уже разобраны. От Бальмонта с его горящими зданиями, мировыми поэмами, сверхчеловеческими дерзновениями и демонической самовлюбленностью осталось несколько скромных хороших стихотворений. Брюсов еще стоит, он пережил «выставку», но все знают, что это такое. От космической поэзии Вячеслава Иванова, где «даже минерал произносит несколько слов», осталась маленькая византийская часовенка, где собрано уцелевшее великолепие многих сгоревших храмов, и, наконец, Белый... здесь мне придется отказаться от моей архитектурной параллели, Белый неожиданно оказался дамой,

просияв нестерпимым блеском мирового шарлатанства – теософией.

«Куда вам, нынешним, до стариков, – вздыхают любители большого стиля, воспитанные на выставочных павильонах, – то-то были поэты, какие темы, какой размах, какая эрудиция...»

Любителям русского символизма невдомек, что это огромный махровый гриб на болоте девяностых годов, нарядный и множеством риз облаченный.

В конце прошлого века русская поэзия вышла из круга домашних напевов Фета и Голенищева-Кутузова, приобщилась к широкому кругу интересов европейской мысли и потребовала себе мирового значения. Всё было внове для молодых сотрудников «Весов» – Брюсова, Эллиса, Зинаиды Гиппиус. До сих пор еще, перечитывая старые «Весы», захватывает дух от радостного удивления и волнующей лихорадки открытия, которой была одержима эта эпоха. Вселенская мысль, никогда не умиравшая даже в русской помещичье-дворянской поэзии, но после Пушкина ставшая подспудной в глухих созданиях Тютчева и Владимира Соловьева, шумным половодьем смыла домашнюю рухлядь: русской поэтической мысли снова открылся Запад – новый, соблазнительный, воспринятый весь сразу, как единая религия, будучи на самом деле весь из кусочков, вражды противоречий. Русский символизм – не что иное, как запоздалый вид наивного западничества, перенесенного в область художественных воззрений и поэтических приемов. Вместо спокойного обладания сокровищами западной мысли:

– Мы помним всё – парижских улиц ад
И венецьянские прохлады,
Лимонных рощ далекий аромат
И Кельна мощные громады

– юношеское увлечение, влюбленность, а главное, неизбежный спутник влюбленности – перерождение чувства личности, гипертрофия творческого «я», которое смешало свои границы с границами вновь открытого увлекательного мира, потеряло твердые очертания и уже не

ощущает ни одной клетки как своей, пораженное болезненной водянкой мировых тем. При таком положении нарушается самый интересный в поэзии процесс, рост поэтической личности, – сразу взяли самую высокую, напряженную ноту, оглушили себя сами и не использовали голоса как органической способности развития.

Самое удобное измерять наш символизм градусами поэзии Блока. Это живая ртуть, у него и тепло и холодно, а там всегда жарко. Блок развивался нормально – из мальчика, начитавшегося Соловьева и Фета, он стал русским романтиком, умудренным германскими и английскими братьями, и, наконец, русским поэтом, который осуществил заветную мечту Пушкина – в просвещении стать с веком наравне.

Блоком мы измеряли прошлое, как землемер разграфляет тонкой сеткой на участки необозримые поля. Через Блока мы видели и Пушкина, и Гете, и Баратынского, и Новалиса, но в новом порядке, ибо все они предстали нам как притоки несущейся вдаль русской поэзии, единой и не оскудевающей в вечном движении.

Всегда будет чрезвычайно любопытным и загадочным, откуда пришел поэт Блок... Он пришел из дебрей германской натурфилософии, из студенческой комнатки Аполлона Григорьева, и, странно, – он чем-то возвращает нас в семидесятые годы Некрасова, когда в трактирах ужинали юбиляры, а на театре пела Гарциа.

Кузмин пришел от волжских берегов, с раскольничьими песнями, итальянской комедией родного, домашнего Рима и всей старой европейской культурой, поскольку она стала музыкой, – от «Концерта» в Palazzo Pitti Джорджоне до последних поэм Дебюсси.

Клюев – пришелец с величавого Олонца, где русский быт и русская мужицкая речь покоятся в эллинской важности и простоте. Клюев народен потому, что в нем сживается ямбический дух Баратынского с вещим напевом неграмотного олонецкого сказителя.

Наконец, Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство рус-

ского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с «Анной Карениной», Тургенева с «Дворянским гнездом», всего Достоевского и отчасти даже Лескова.

Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу.

Вся эта форма, вышедшая из асимметрического параллелизма народной песни и высокого лирического прозаизма Анненского, приспособлена для переноса психологической пыльцы с одного цветка на другой.

Итак, ни одного поэта без роду и племени, все пришли издалека и идут далеко.

Во время расцвета мишурного русского символизма и даже до его начала Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать. Анненский никогда не сливался с богатырями на гнилых ногах русского символизма – он с достоинством нес свой жребий отказа, отречения. Дух отказа, проникающий поэзию Анненского, питается сознанием невозможности трагедии в современном русском искусстве благодаря отсутствию синтетического народного сознания, непререкаемого и абсолютного (необходимая предпосылка трагедий), и поэт, рожденный быть русским Еврипидом, вместо того чтобы спустить на воду корабль всенародной трагедии, бросает в водопад куклу, потому что –

Сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Ныне мы стоим перед поздним шумным рецидивом символизма, поэзией московских школ, главным образом имажинистов, – тоже наивное явление, только хищническое и дикарское, – на этот раз не перед духовными ценностями культуры, а ее механическими игрушками. Любой швейцар старого московского дома с лифтом и центральным отоплением культурнее имажиниста, кото-

рый никак не может привыкнуть к лифту и пропеллеру. Молодые московские дикари открыли еще одну Америку – метафору, простодушно смешали ее с образом и обогатили нашу литературу целым выводком ненужных растерзанных метафорических уподоблений.

Бесконечно менее интересный и почтенный, чем символизм, но родственный ему, имажинизм не последнее, должно быть, явление в русской литературе. Хищническая экстенсивная поэзия на нашей почве будет возрождаться до тех пор, пока ее сделает невозможной русская культура. Право же, дурная поэзия изнурительна для культурной почвы, вредна, как и всякая бесхозяйственность.

Кровавая мистерия 9-го января

Когда режиссер затевает массовую постановку, он бросает в действие толпы людей, указывает им место, могучим электрическим током вливает в них движение, и они живут под его перстами, шумят, плачут, шарахаются, как тростники под напором ветра. У исторических событий нет режиссера. Без указаний, без сговору выходят участники на площади и улицы, глухим беспокойством выгнанные из укромного жилья. Неведомая сила бросает их на городские стогны, во власть неизвестного.

Хорошо, если найдется трибун, чей голос укажет строй – порядок человеческой стихии, если есть общая цель – крепость, которую нужно взять, Бастилия, которую нужно разрушить. Тогда муравейник, разрыхленный палкой, превращается в стройную систему сосудов, бегущих к центру, где всё должно разрешиться, где должно произойти событие.

Трагический день 9-го января – эта величественная массовая постановка обошлась без центра, без события; людские толпы не докатились до Дворцовой площади.

Петербургским рабочим не пришлось встретиться с царем, массовое движение, задуманное по строго определенному плану, было обезглавлено волей истории, и ни один из актеров великого дня не исполнил указаний

режиссера, не дошел до огромной, как озеро, подковообразной площади с мраморным столпником-ангелом в середине.

Сколько раз разбивалась процессия петербургских рабочих, докатившись до последней роковой заставы, столько раз повторилась мистерия 9-го января. Она разыгралась одновременно во всех концах великого города – и за Московской, и за Нарвской заставой, и на Охте, и на Васильевском, и на Выборгской.

Вместо одного грандиозного театра получилось несколько равноправных маленьких. И каждый из них справился самостоятельно со своей задачей: обезглавливаньем веры в царя, цареубийственным апофеозом, начертанным кровью на снегу.

Любая детская шапочка, рукавичка или женский платок, жалко брошенный в этот день на петербургских снегах, оставались памяткой того, что царь должен умереть, что царь умрет.

Может, во всей летописи русской революции не было другого такого дня, столь насыщенного содержанием, как 9-е января. Сознание значительности этого дня в умах современников перевешивало его понятный смысл, тяготело над ними, как нечто грозное, тяжелое, необъяснимое.

Урок 9-го января – цареубийство, настоящий урок трагедий: нельзя жить, если не будет убит царь. 9-е января – трагедия с одним только хором, без героя, без пастыря. Гапон стушевался: как только началось действие, он был уже ничем, он был уже нигде. Столько убитых, столько раненых – и ни одного известного человека (только профессору Тарле поранило саблей голову – единственная знаменитость). Хор, забытый на сцене, брошенный, предоставленный самому себе. Кто знает законы греческой трагедии, тот поймет – нет более жалкого, более раздирающего, более сокрушительного зрелища. В ту самую минуту вспыхнула вся трагическая глубина сознания народных масс, засвистели пули, люди бросились врассыпную, попадали на землю в зверином страхе, забывая друг о друге.

Характерно, что никто не слышал сигнальных рожков перед стрельбой. Все отчеты говорят, что их прослышали, что стреляли как бы без предупреждения. Никто не слышал, как прозвучал в морозном январском воздухе последний рожок императорской России – рожок ее агонии, ее предсмертный стон. Императорская Россия умерла как зверь, никто не слышал ее последнего хрипа.

9-е января – петербургская трагедия, могла развернуться только в Петербурге, – его план, расположение его улиц, дух его архитектуры оставили неизгладимый след на природе исторического события. 9-е января не удалось бы в Москве. Центростремительная тяга этого дня, правильное движение по радиусам, от окраины к центру, так сказать, вся динамика 9-го января обусловлена архитектурно-историческим смыслом Петербурга.

Архитектурная идея Петербурга неизбежно приводит к представлению мощного центрального единства. Всеми своими улицами, облупленными, желтыми и зелено-серыми, Петербург естественно течет в мощный гранитный водоем Дворцовой площади, к красной подкове зданий, рассеченной надвое глубокой меднобитной аркой с взвившейся на дыбы ристалищной четверней.

Люди не пошли к Медному всаднику на Сенатскую площадь, потому что с ним тягаться под стать только всей России и тяжба с ним была еще впереди.

Люди шли на Дворцовую площадь, как идут каменщики, чтобы положить последний кирпич, венчающий их революционное строение.

Рабочие построили Зимний дворец, теперь они шли испытать царя.

Но это не удалось, царь рухнул, дворец стал гробом и пустыней, площадь – зияющим провалом, и самый стройный город в мире – бессмысленным нагромождением зданий.

Что теперь делать? Огромная желтая Обуховская больница, со своими палисадничками, двориками и покойницкими, одна не растерялась – она знала, что ей делать. Как старуха тетка, появляющаяся в семье в дни

смертей и рождений, эта старая желтая повитуха приняла тысячи случайно убитых, подстреленных как дичь, с незаметной ранкой и свинцовым грузиком в теле.

Никто не знал в этот желтый зимний день, что она принимает новорожденную красную Россию, что каждое убийство было рождением.

Даже хитрый мужичонка в далекой Сибири еще не знал, кого ему предстоит спасать, и не снаряжался в далекий путь.

Мрачно стоял обезглавленный Петербург, дымились костры на улицах, мерзли на углах запоздалые ненужные патрули, но город без души немыслим – и освобожденная новая душа Петербурга, как нежная сиротливая Психея, уже бродила на снегах. Первое шествие рабочих от кирпичных и деревянных застав к гранитной чаше Невы, к цельному, как дарохранительница, архитектурному слитку с ковчегом Адмиралтейства и саркофагом Исаакия, не удалось.

Но оно началось снова – весь Петербург, грязный, желтый, кирпичный, с домами-ящиками, с лачугами, фабриками и пустырями, снова со всех сторон пошел через двенадцать лет к Дворцовой площади, чтобы достроить дело рук своих и последним свободно положенным кирпичом оправдать на рабочих костях стоящую мощную и прекрасную твердыню рабочего труда.

О природе слова

Я хочу поставить один вопрос – именно: едина ли русская литература? В самом деле, является ли русская литература современная продолжением литературы Некрасова, Пушкина, Державина или Симеона Полоцкого? Если преемственность сохранилась, то как далеко она простирается в прошлое? Если русская литература обладает свойством непрерывности, то чем определяется ее единство, каков существенный ее принцип, так называемый «критерий»?

Поставленный мною вопрос приобретает особенную остроту благодаря ускорению темпа исторического процесса. Правда, должно быть преувеличение считать каждый год нынешней истории за век, но нечто вроде геометрической прогрессии, правильного и закономерного ускорения замечается в бурной реализации накопленных и растущих потенций исторической силы, энергии. Благодаря изменению количества колебательных волн – событий, приходящихся на известный промежуток времени, пошатнулось понятие единицы времени, и не случайно современная математическая наука выдвинула принцип относительности.

Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический

ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временно́й последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию.

Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь, и вместо проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышленью во времени и надолго поработившей умы европейских логиков, выдвигает проблему связи, лишенную всякого привкуса метафизики и именно потому более плодотворную для научных открытий и гипотез.

Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уже о её вульгарном прихвостне – теории прогресса. Движение бесконечной цепи явлений без начала и конца есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, ищущему единства и связи, усыпляющая научную мысль легким и доступным эволюционизмом, дающим, правда, видимость научного обобщения, но ценою отказа от всякого синтеза и внутреннего строя.

Расплывчатость, безархитектурность европейской научной мысли XIX века к началу наступившего столетия совершенно деморализовала научную мысль. Ум, который не есть знание и совокупность знаний, а есть хватка, прием, метод, покинул науку, благо он может существовать самостоятельно и найдет себе пищу где угодно. И тщетно было бы искать именно этого ума в научной жизни старой Европы. Свободный ум человека отделился от науки. Он очутился всюду, только не в ней: в поэзии, в мистике, в политике, в богословии.

Что же касается до научного эволюционизма с теорией прогресса, то, поскольку он сам не свернул себе шеи, как это сделала новая европейская наука, он, продолжая работать в том же самом направлении, выбросился на берег теософии, как обессиленный пловец, достигший безрадостного предела.

Теософия – прямая наследница старой европейской науки. Туда ей и дорога. Та же дурная бесконечность, то же отсутствие позвоночника в учении о перевоплощении (карма), тот же грубый и наивный материализм в вульгарном понимании сверхчувственного мира, то же отсутствие воли и вкуса к деятельному познанию и какая-то ленивая всеядность, огромная тяжелая жвачка, рассчитанная на тысячи желудков, интерес ко всему, граничащий с равнодушием, – всепонимание, граничащее с ничегонепониманием.

Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как выполнить свое жизненное дело, или же что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит.

Теория прогресса в литературе – самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может, просто потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать. Даже к манере и форме отдельных писателей неприменима эта бессмысленная теория улучшения – здесь каждое приобретение также сопровождается утратой и потерей. Где у Толстого, усвоившего в «Анне Карениной» психо-

логическую мощь и конструктивность флоберовского романа, звериное чутье и физиологическая интуиция «Войны и мира»? Где у автора «Войны и мира» прозрачность формы, «кларизм» «Детства» и «Отрочества»? Автор «Бориса Годунова», если бы и хотел, не мог повторить лицейских стихов, совершенно так же, как теперь никто не напишет державинской оды. А кому что больше нравится – дело другое. Подобно тому как существуют две геометрии – Евклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна – говорящая только о приобретениях, другая – только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же.

Возвращаясь к вопросу о том, едина ли русская литература, и если да, то каков принцип ее единства, мы с самого начала отбрасываем теорию улучшения. Будем говорить только о внутренней связи явлений, и прежде всего попробуем отыскать критерий возможного единства, стержень, позволяющий развернуть во времени разнообразные и разбросанные явления литературы.

Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, может быть признан только язык народа, ибо все остальные признаки сами условны, преходящи и производны. Язык же, хотя и меняется, ни одну минуту не застывает в покое – от точки и до точки, ослепительно ясной в сознании филологов, и в пределах всех своих изменений остается постоянной величиной, «константой», остается внутренне единым. Для всякого филолога понятно, что такое тождество личности в применении к самосознанию языка.

Когда латинская речь, распространившаяся по всем романским землям, зацвела новым цветом и пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература – детская и убогая по сравнению с латинской, но уже романская. Когда прозвучала живая и образная речь «Слова о полку Игореве», насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте, – началась русская литература. А пока Велемир Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского

корнесловия, в этимологическую ночь, любезную сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература «Слова о полку Игореве». Русский язык так же точно, как и русская народность, сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний, но в одном он останется верен самому себе, пока и для нас не прозвучит наша кухонная латынь и на могучих развалинах не взойдут бледные молодые побеги новой жизни, подобно древнефранцузской песенке о св. Евлалии:

Buona pulcella fut Eulalia,
bel auret corps, bellezour anima.

Русский язык – язык эллинистический. По целому ряду исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и не надолго загащиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.

Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и пропитываются им, чтобы медленно гнить и зацветать в должный час его распада, – русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи, не вмещающейся ни в какие государственные и церковные формы.

Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дыша-

щей плоти. Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим.

Всяческий утилитаризм есть смертельный грех против эллинистической природы русского языка, и совершенно безразлично, будет ли это тенденция к телеграфному или стенографическому шифру ради экономии и упрощенной целесообразности, или же утилитаризм более высокого порядка, приносящий язык в жертву мистической интуиции, антропософии и какому бы то ни было всепожирающему и голодному до слов мышлению.

Андрей Белый, например, – болезненное и отрицательное явление в жизни русского языка только потому, что он нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь исключительно с темпераментом своего спекулятивного мышления. Захлебываясь в изощренном многословии, он не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним изломом своей капризной мысли и взрывает мосты, по которым ему лень перейти. В результате, после мгновенного фейерверка, – куча щебня, унылая картина разрушения вместо полноты жизни, органической целостности и деятельного равновесия. Основной грех писателей вроде Андрея Белого – неуважение к эллинистической природе слова, беспощадная эксплуатация его для своих интуитивных целей.

В русской поэзии чаще, чем в какой-либо другой, повторяется тема старого сомнения в способности слова к выражению чувств:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?

Так язык предохраняет себя от бесцеремонных покушений.

Скорость развития языка несоизмерима с развитием самой жизни. Всякая попытка механически приспособить язык к потребностям жизни заранее обречена на неудачу. Так называемый футуризм, понятие, созданное безграмотными критиками и лишенное всякого содержания и объема, – не только курьез обывательской литературной психологии. Он получает точный смысл, если разуметь под ним именно это насильственное, механическое приспособление, недоверие к языку, который одновременно и скороход, и черепаха.

Хлебников возится со словами, как крот, он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие, между тем представители московской метафорической школы, именующие себя имажинистами, выбивающиеся из сил, чтобы приспособить язык к современности, остались далеко позади языка, и их судьба – быть выметенными, как бумажный сор.

Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил из виду одно обстоятельство, именно: язык. Столь высокоорганизованный, столь органический язык – не только дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. «Онемение» двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Язык – наша телеология. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории. Поэтому совершенно верно, что русская история идет по краюшку, по бережку, над обрывом и готова каждую минуту сорваться в нигилизм, то есть в отлучение от слова.

Из современных русских писателей живее всех эту опасность почувствовал Розанов, и вся его жизнь прошла в борьбе за сохранение нашей связи со словом, за нашу филологическую культуру, которая твердо стоит на фундаменте эллинистической природы русской речи.

Анархическое отношение ко всему решительно, полная неразбериха, всё нипочем, только одного не могу – жить бессловесно, не могу перенести отлучение от слова. Такова приблизительно была духовная организация Розанова. Этот анархический и нигилистический дух признавал только одну власть – магию языка, власть слова. И это, заметьте, не будучи поэтом, собирателем и нанизывателем слов, а будучи просто разговорщиком или ворчуном, вне всякой заботы о стиле.

Одна книга Розанова называется «У церковных стен». Мне кажется, Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры. Подобно некоторым другим русским мыслителям, вроде Чаадаева, Леонтьева, Гершензона, он не мог жить без стен, без акрополя. Всё кругом подается, всё рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек кремля, акрополя, всё равно как бы ни называлось это ядро, – государством, обществом или церковью. Жажда орешка и какой бы то ни было символизирующей этот орешек стены определяет всю судьбу Розанова и окончательно снимает с него обвинение в беспринципности и анархичности.

«Тяжело человеку быть целым поколением – ему ничего больше не остается, как умереть, – мне время тлеть, тебе цвести». И Розанов не жил – он умирал разумной и мыслящей смертью, как умирают поколения. Жизнь Розанова – смерть филологии, увядание, усыхание словесности и ожесточенная борьба за жизнь, которая теплится в словечках и разговорчиках, в кавычках и цитатах, но в филологии и только в филологии.

Отношение Розанова к русской литературе самое что ни на есть нелитературное. Литература – явление общественное, филология – явление домашнее, кабинетное. Литература – это лекция, улица; филология – университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по имени и отчеству,

слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых деревьев университетского сада. Филология – это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни. Вот почему тяготение Розанова к домашности, столь мощно определившее весь уклад его литературной деятельности, я вывожу из филологической природы его души, которая в неутомимом искании орешка щелкала и лущила свои слова и словечки, оставляя нам только шелуху. Немудрено, что Розанов оказался ненужным и бесплодным писателем.

«Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого – “смерть”. Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Имя уже определение, уже “что-то знаем”». Так своеобразно определяет Розанов сущность своего номинализма: вечное познавательное движение, вечное щелканье орешка, кончающееся ничем, потому что его никак не разгрызть. Да какой же Розанов литературный критик? Он всё только щиплет, он случайный читатель, заблудившаяся овца – ни то, ни сё...

Критик должен уметь проглатывать томы, отыскивая нужное, делая обобщения, Розанов же увязнет с головой в строчке любого русского поэта, как он увяз в строчке Некрасова «Еду ли ночью по улице темной» – первое, что пришло в голову ночью на извозчике. Розановское примечание – вряд ли сыщется другой такой русский стих во всей русской поэзии. Церковь Розанов полюбил за ту же самую филологию, что и семью, вот что он говорит: «Церковь об умершем произнесла такие удивительные слова, каких мы не умеем произнести об умершем отце, сыне, жене, подруге, то есть она всякого вообще умирающего, умершего человека почувствовала так близко, так “около души”, как только мать может почувствовать свое умершее дитя. Как же ей не оставить за это всё?..»

Антифилологический дух, с которым боролся Розанов, вырвался из самых глубин истории; это в своем роде такой же неугасимый огонь, как и огонь филологический.

Есть такие вечные огни на земле, пропитанной нефтью: где-нибудь случайно загорится и горит десятки лет. Нет нейтрализующего состава, погасить абсолютно нечем. Лютер был уже плохой филолог, потому что вместо аргумента он запустил в черта чернильницей. Антифилологический огонь изъязвляет тело Европы, пылая горящими сопками на земле Запада, навеки опустошая для культуры ту почву, на которой он вспыхнул. Ничем нельзя нейтрализовать голодное пламя. Нужно предоставить ему гореть, обходя заклятые места, куда никому не нужно, куда никто не станет торопиться.

Европа без филологии – даже не Америка, это – цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские кремли и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры.

Да что говорить, Америка лучше этой, пока что умопостигаемой, Европы. Америка, растратив свой филологический запас, вывезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, подстать самому Гомеру.

Россия – не Америка, к нам нет филологического ввозу; не прорастет у нас диковинный поэт вроде Эдгара По, как дерево от пальмовой косточки, переплывшей океан с пароходом. Разве что Бальмонт, самый нерусский из поэтов, чужестранный переводчик эоловой арфы, каких никогда не бывает на Западе; переводчик по призванию, по рождению, в оригинальнейших своих произведениях.

Положение Бальмонта в России – это иностранное представительство от несуществующей фонетической державы, редкий случай типичного перевода без оригинала. Хотя Бальмонт и москвич, между ним и Россией лежит океан. Это поэт совершенно чужой русской поэзии, он оставит в ней меньший след, чем переведенный им Эдгар По или Шелли, хотя собственные его стихи заставляют предполагать очень интересный подлинник.

У нас нет акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, освященная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории.

Поскольку Розанов в нашей литературе – представитель домашнего, юродствующего и нищенствующего, эллинизма, постольку Анненский – эллинизма героического, филологии воинствующей. Стихи и трагедии Анненского можно сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, навстречу хазарской ночи.

На темный жребий мой я больше не в обиде:
И наг, и немощен был некогда Овидий.

Неспособность Анненского служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком прямо поразительна. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав.

Поймите, к вам стучится сумасшедший,
Бог знает где и с кем всю ночь проведший,
Блуждает взор, и речь его дика,

И камешков полна его рука;
Того гляди, другую опростает,
Вас листьями сухими закидает.

Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом. Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка, подобно тому, как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на всё еще зябнущего Овидия.

Как удивительна судьба Анненского! Прикасаясь к мировым богатствам, он сохранил для себя только жалкую горсточку, вернее – поднял горсточку праха и бросил ее обратно в пылающую сокровищницу Запада. Все спали, когда Анненский бодрствовал. Храпели бытовики. Не было еще «Весов». Молодой студент Вячеслав Иванович Иванов обучался у Моммзена и писал по-латыни монографию о римских налогах. И в это время директор царскосельской гимназии долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывал в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал.

И для Анненского поэзия была домашним делом, и Еврипид был домашний писатель, сплошная цитата и кавычки. Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой. Он знал расстояние, чувствовал его пафос и холод, и никогда не сближал внешне русского и эллинского мира. Урок творчества Анненского для русской поэзии – не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный дух русского языка, так сказать, домашний эллинизм. Эллинизм – это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, всё окружение тела; эллинизм – это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда,

возлагаемая на плечи любым и с тем же самым чувством священной дрожи, с каким –

Как мерзла быстрая река
И зимни вихри бушевали,
Пушистой кожей прикрывали
Они святого старика.

Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм – это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм – это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется всё нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня. Эллинизм – это система в бергсоновском смысле слова, которую человек развертывает вокруг себя как веер явлений, освобожденных от временно́й зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое «я».

В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом. Спрашивается, нужен ли поэтому сугубый, нарочитый символизм в русской поэзии? Не является ли он грехом против эллинистической природы нашего языка, творящего образы, как утварь, на потребу человека?

По существу нет никакой разницы между словом и образом. Символ есть уже образ запечатанный; его нельзя трогать. Он не пригоден для обихода, как никто не станет прикуривать от лампадки. Такие запечатанные образы тоже очень нужны. Человек любит запрет, и даже дикарь кладет магическое запрещение, «табу», на известные предметы. Но, с другой стороны, запечатанный, изъятый из употребления образ враждебен человеку, он в своем роде чучело, пугало.

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Всё преходящее только подобие. Возьмем, к примеру, розу и солн-

це, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе неинтересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы, голубка – подобие девушки, а девушка – подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» – чучельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контреданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.

Весьма замечательную в русской поэзии эпоху символистов группы «Весов», развернувшуюся за два десятилетия в колоссальную, хотя на глиняных ногах, постройку, лучше всего определить как эпоху лжесимволизма. Пусть настоящее определение не будет понято как ссылка на классицизм, унизительная для этой прекрасной поэзии и плодотворного стиля Расина. Ложноклассицизм – кличка, данная школьным невежеством и прилепившаяся к большому стилю. Русский лжесимволизм – действительно лжесимволизм. Журдень открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу, изначальную образную природу слова. Они запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно – ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь.

Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить – не абсолютное значение). Хозяина выгнали из

дому, и он больше не смеет в него войти. Как же быть с прикреплением слова к его значению – неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь. Его значимость нисколько не перевод его самого. На самом деле, никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, назвал ее придуманным именем. Наоборот, какой-то правильный филологический институт исстари подсказывал человеку, что в начале было Слово. Слова в мире – гости, так же как и вещи, и еще неизвестно, кто раньше пришел, а самое удобное и в научном смысле правильное – рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика – форма, всё остальное – содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичнее – значимость слова или его звучащая природа. Словесное представление – сложный комплекс явлений, связь, «система». Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре.

Старая психология умела только объективировать представления и, преодолевая наивный солипсизм, рассматривала их как нечто внешнее. В этом случае решающим моментом был момент данности. Данность продуктов нашего сознания сближает их с предметами внешнего мира и позволяет рассматривать представления как нечто объективное. Чрезвычайно быстрое очеловечение науки, включая сюда и теорию познания, наталкивает нас на другой путь. Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце.

В применении к слову такое понимание словесных представлений открывает широкие новые перспективы и позволяет мечтать о создании органической поэтики, не законодательного, а биологического характера, унич-

тожающей канон во имя внутреннего сближения организма, обладающей всеми чертами биологической науки.

Задачи построения такой поэтики взяла на себя органическая школа русской лирики, возникшая по творческой инициативе Гумилева и Городецкого в начале 1912 года, к которой официально примкнули Ахматова, Нарбут, Зенкевич и автор этих строк. Очень небольшая литература по акмеизму и скупость на теорию его вождей затрудняет его изучение. Акмеизм возник из отталкивания: «Прочь от символизма, да здравствует живая роза!» – таков был его первоначальный лозунг. Городецким в свое время была сделана попытка привить акмеизму литературное мировоззрение, «адамизм», род учения о новой земле и новом Адаме. Попытка не удалась, акмеизм мировоззрением не занимался – он принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идеи, и, главным образом, вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании. Литературные школы живут не идеями, а вкусами: принести с собой целый ворох новых идей, но не принести новых вкусов – значит не сделать новой школы, а лишь основать поэтику. Наоборот, можно создать школу одними только вкусами, без всяких идей. Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории. Но смотрите, какое случилось чудо для тех, кто живет внутри русской поэзии: новая кровь потекла по ее жилам. Говорят, вера движет горы, а я скажу в применении к поэзии: горы движет вкус. Благодаря тому, что в России в начале столетия возник новый вкус, такие громады, как Рабле, Шекспир, Расин, снялись с места и двинулись к нам в гости. Подъемная сила акмеизма в смысле деятельной любви к литературе, ее тяжестям, ее грузу – необычайно велика, и рычагом этой деятельной любви и был именно новый вкус, мужественная воля к поэзии и поэтике, в центре которой стоит человек, не сплющенный в лепешку лже-

символическими ужасами, а как хозяин у себя дома, истинный символист, окруженный символами, то есть утварью, обладающий и словесными представлениями, как своими органами.

Не раз русское общество переживало минуты гениального чтения в сердце западной литературы. Так Пушкин, и с ним всё его поколение, прочитал Шенье. Так следующее поколение, поколение Одоевского, прочитало Шеллинга, Гофмана и Новалиса. Так шестидесятники прочитали своего Бокля, и хотя обе стороны звезд с неба не хватали, но и здесь идеальная встреча состоялась.

Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на «Федре», Гофман – на «Серапионовых братьях». Раскрылись ямбы Шенье и гомеровская «Илиада». Акмеизм – не только литературное, но и общественное явление в русской истории. С ним вместе в русской поэзии возродилась нравственная сила. «Хочу, чтоб всюду плавала свободная ладья; и Господа, и дьявола равно прославлю я», – сказал Брюсов. Это убогое «ничевочество» никогда не повторится в русской поэзии.

Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до «гражданина», но есть более высокое начало, чем «гражданин», – понятие «мужа». В отличие от старой гражданской поэзии, новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан, но и «мужа». Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Всё стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу. Гиератический, то есть священный, характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире.

Отшумит век, уснет культура, переродится народ, отдав свои лучшие силы новому общественному классу, и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью челове-

ческого слова в открытое море грядущего, где нет сочувственного понимания, где унылый комментарий заменяет свежий ветер вражды и сочувствия современников. Как же можно снарядить эту ладью в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорогого читателя? Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Всё для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье.

Но я вижу возможность многочисленных возражений и начало реакции на акмеизм в этой первоначальной его формулировке, подобно кризису лжесимволизма. Чистая биология не подходит для построения поэтики. Биологическая аналогия хороша и плодотворна, но в результате ее последовательного применения получается биологический канон, не менее давящий и нестерпимый, чем лжесимволический. «Души готической рассудочная пропасть» глядит из физиологического понимания искусства. Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию.

На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник, мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира.

Пшеница человеческая

Много, много зерен в мешке, как их ни перетряхивай, ни пересыпай, всё одно и то же. Никакое количество русских, французов, англичан еще не образует народ, те же зерна в мешке, та же пшеница человеческая неразмолотая, чистое количество. Это чистое количество, эта пшеница человеческая жаждет быть размолотой, обращенной в муку, выпеченной в хлеб. Состояние зерна в хлебах соответствует состоянию личности в том совершенно новом и немеханическом соединении, которое называется народом. И вот, бывают такие эпохи, когда хлеб не выпекается, когда амбары полны зерна человеческой пшеницы, но помола нет, мельник одряхлел и устал, и широкие лапчатые крылья мельниц беспомощно ждут работы.

Духовая печь истории, некогда столь широкая и поместительная, жаркая и домовитая духовка, откуда вышли многие румяные хлебы, забастовала. Человеческая пшеница всюду шумит и волнуется, но не хочет стать хлебом, хотя ее к тому понуждают считающие себя ее хозяевами, грубые собственники, владельцы амбаров и закромов.

Эра мессианизма окончательно и бесповоротно кончилась для европейских народов. Всякий мессианизм гласит приблизительно следующее: только мы хлеб, вы же просто зерно, недостойное помола, но мы можем сде-

лать так, что и вы станете хлебом. Всякий мессианизм заранее недобросовестен, лжив и рассчитан на невозможный резонанс в сознании тех, к кому он обращается с подобным предложением. Ни один мессианствующий и витийствующий народ никогда не был услышан другими. Все говорили в пустоту, и бредовые речи лились одновременно из разных уст, не замечая друг друга.

Есть один факт, который способствует возникновению и процветанию всяческого мессианизма, заставляет народы бредить устами безответственных пифических оракулов, который на долгое время обратил Европу в пифическое торжище национальных идей, этот факт – расцепление политической и существенной культурно-экономической жизни народов, расслоение политического и национального плана, в грубой формулировке: несовпадение политических границ с национальными. Но в цыганском таборе этнографии не место хищным зверям, здесь пляшет ручной медведь и орла привязывают за больную лапу. Политическое буйство Европы, ее неутомимое желание перекраивать свои границы можно рассматривать как продолжение геологического процесса, как потребность продолжить в истории эру геологических катастроф, колебаний, характерную для самого молодого, самого нежного, самого исторического материка, чье темя еще не окрепло, как темя ребенка. Но политическая жизнь катастрофична по существу. Душа политики, ее природа – катастрофа, неожиданный сдвиг, разрушение. Хорошо бюргерам в «Фаусте», на скамеечке, покуривая трубку, рассуждать о турецких делах. Землетрясение приятно издалека, когда оно не страшно. Если не слышно гула политических событий, для Европы, насквозь политической по мироощущению, это было уже событие:

Царей и царств земных отрада
Возлюбленная тишина –

то есть простое отсутствие катастрофы ощущалось почти материально, как некий тонкий эфир тишины.

Катастрофичность политической стихии по существу привела к образованию в самых недрах исторической Европы сильнейшего течения, которое поставило себе задачей умерщвление политической жизни как таковой, уничтожение самостоятельной и катастрофической политической стихии, борьбу с исторической катастрофой, где бы и чем бы она ни проявлялась, – это течение вырвалось из такой глубины, что появление его само походило на катастрофу, и, отнюдь не катастрофичное по своей природе, оно только по недоразумению могло показаться новым политическим землетрясением, новой исторической катастрофой в ряду прочих.

Отныне политика умерла как стихия, и трижды благословенна ее жизнь. Многие еще говорят на старом языке, но никакой политический конгресс наподобие венских или берлинских в Европе уже невозможен, никто не станет слушать актеров, да и актеры разучились играть.

Итак, остановка политической жизни Европы как самостоятельного, катастрофического процесса, завершившегося империалистической войной, совпала с прекращением органического роста национальных идей, с повсеместным распадом «народностей» на простое человеческое зерно, пшеницу, и теперь к голосу этой человеческой пшеницы, к голосу массы, как ее ныне косноязычно называют, мы должны прислушаться, чтобы понять, что происходит с нами и что нам готовит грядущий день.

Не на мельнице политической истории, не тяжелым жерновом катастрофы человеческая пшеница будет обращена в муку. Ныне трижды благословенно всё, что не есть политика в старом значении слова, благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности, благословен кремневый топор классовой борьбы, всё, что поглощено великой заботой об устроении мирового хозяйства, всяческая домовитость и хозяйственность, всяческая тревога за вселенский очаг. Добро в значении этическом и добро в значении хозяйственном, то есть совокупности утвари, орудий производства, горбом тысячелетий нажитого вселенского скарба, сейчас одно и то же.

Ни один народ больше не самоопределится в процессе политической борьбы. Политическая независимость больше не делает народа, только бросив свой мешок на эту новую мельницу, под жернова этой новой заботы, мы получим обратно уже чистую муку – нашу новую сущность как народа.

Стыд вчерашнего мессианизма еще горит на лице европейских народов, и я не знаю более жгучего стыда после всего, что совершилось. Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность. Вне общего, материнского европейского сознания невозможна никакая малая народность. Выход из национального распада, из состояния зерна в мешке к вселенскому единству, к интернационалу лежит для нас через возрождение европейского сознания, через восстановление европеизма как нашей большой народности.

«Чувство Европы» – глухое, подавленное, угнетенное войнами и гражданскими распрями, – возвращается в круг действующих рабочих идей. Россия сохраняла это чувство для Европы подспудно и ревностно, она разжигала этот огонь заранее, как бы тревожась, что он может загаснуть. Вспомним Герцена, не мировоззрение его, а его европейскую домовитость, хозяйственность – он бродил по странам Запада, как хозяин по огромной родной усадьбе. Вспомним отношение Карамзина и Тютчева к земле Запада, к европейской почве. И тот и другой сильнее всего чувствовали почву Европы там, где она вздыбилась горами, где она хранит живую память геологической катастрофы. Здесь, в Швейцарии, Карамзин пролил сантиментальные слезы русского путешественника. Альпам посвящены лучшие стихи Тютчева. Совершенно своеобразное, насквозь одухотворенное отношение русского поэта к геологическому буйству альпийского кряжа объясняется именно тем, что здесь буйной геологической катастрофой вздыблена в мощные кряжи своя родная,

историческая земля, земля, несущая Рим и собор святого Петра, земля, носившая Канта и Гете, оттого-то здесь –

Нечто праздничное веет,
Как дней воскресных тишина.

Так альпийские стихи Тютчева одухотворены историческим ощущением европейской почвы, и двойной тиарой для поэта увенчаны европейские Гималаи.

В нынешней Европе нет и не должно быть никакого величия, ни тиар, ни корон, ни величественных идей, похожих на массивные тиары. Куда всё это делось – вся масса литого золота исторических форм и идей; вернулась в состояние сплава, в жидкую золотую магму, не пропала, а то, что выдает себя за величие, – подмена, бутафория, папье-маше. Нужно смотреть трезво: нынешняя Европа – огромный амбар человеческого зерна, настоящей человеческой пшеницы, и мешок с зерном сейчас монументальней готики.

Но каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе, о том, как Юпитер превратился в простого быка, чтобы на широкой спине, тяжело фыркая и с розовой пеной усталости у губ, перенести чрез земные воды драгоценную ношу – нежную Европу, и та слабыми руками держалась за крепкую квадратную шею.

А. Блок

(7 августа 1921 г. – 7 августа 1922 г.)

1

Первая годовщина смерти Блока должна быть скромной: 7 августа только начинает жить в русском календаре. Посмертное существование Блока, новая судьба, Vita Nuova, переживает свой младенческий возраст.

Болотные испаренья русской критики, тяжелый ядовитый туман Иванова-Разумника, Айхенвальда, Зоргенфрея и др., сгустившийся в прошлом году, еще не рассеялся.

Лирика о лирике продолжается. Самый дурной вид лирического токованья. Домыслы. Произвольные посылки. Метафизические догадки.

Всё шатко, валко: сплошная отсебятина.

Не позавидуешь читателю, который пожелает почерпнуть *знание* о Блоке из литературы 1921–1922 гг.

Работы, именно «работы» Эйхенбаума и Жирмунского тонут в этой литании, среди болотных испарений лирической критики.

Еще с первых же шагов его посмертной жизни мы должны научиться *познавать* Блока, бороться с оптическим обманом восприятия, с неизбежным коэффициентом искажения. Постепенно расширяя область безусловного

и общеобязательного знания о поэте, мы расчищаем дорогу его посмертной судьбе.

Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его *родства* и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...

Рассматривая в целом поэтическую деятельность Блока, в ней различаешь две струи, два отличных начала: домашнее, русское, провинциальное – и европейское. Восьмидесятые годы – колыбель Блока, и недаром в конце пути, уже зрелым поэтом, в поэме «Возмездие» он вернулся к своим жизненным истокам – к восьмидесятым годам.

Домашнее и европейское – два полюса не только поэзии Блока, но и всей русской культуры последних десятилетий. Начиная с Аполлона Григорьева наметилась глубокая духовная трещина в русском обществе. Отлучение от великих европейских интересов, отпадение от единства европейской культуры, отторгнутость от великого лона, воспринимаемая почти как ересь, в которой боялись себе признаться, стыдясь, была уже свершившимся фактом. Словно спеша исправить чью-то ошибку, загладить вину косноязычного поколения, чья память была короткой и любовь горячей, но ограниченной, и за себя и за них, за людей восьмидесятых, шестидесятых и сороковых годов, Блок торжественно клянется:

Мы помним всё: парижских улиц ад,
И венецьянские прохлады,
Лимонных рощ далекий аромат
И Кёльна мощные громады.

Но более того, у Блока была историческая любовь, историческая объективность к домашнему периоду русской истории, который прошел под знаком интеллигенции и народничества. Тяжелый трехдольник Некрасова был для него величав, как «Труды и дни» Гесиода. Семиструнная гитара, подруга Аполлона Григорьева, была

для него не менее священна, нежели классическая лира. Он подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти. Кажется, будто высокий, математический лоб Софьи Перовской в блистательном свете блоковского познания русской действительности веет уже мраморным холодком настоящего бессмертия.

Не надивишься историческому чутью Блока. Еще задолго до того, как он умолял слушать музыку революции, Блок слушал подземную музыку русской истории, там, где самое напряженное ухо улавливало только синкопическую паузу. Из каждой строчки стихов Блока о России на нас глядят Костомаров, Соловьев и Ключевский, именно Ключевский, добрый гений, домашний дух-покровитель русской культуры, с которым не страшны никакие бедствия, никакие испытания.

Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены. Он жадно расширял и углублял свой внутренний мир во времени, подобно тому как барсук роется в земле, устраивая свое жилище, прокладывая из него два выхода. Век – барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупо отмеренном пространстве, лихорадочно стремится расширить свои владения и больше всего дорожит выходами из подземной норы. И, движимый этим барсучьим инстинктом, Блок углублял свое поэтическое знание девятнадцатого века. Английский и германский романтизм, «голубой цветок» Новалиса, ирония Гейне, почти пушкинская жажда прикоснуться горячими устами к утоляющим в своей чистоте и разобщенности, отдельно бьющим ключам европейского народного творчества: английского, французского, германского – издавна мучила Блока. Среди созданий Блока есть внушенные непосредственно англо-саксонским, романским, германским гением, и эта непосредственность внушения еще раз заставляет вспомнить «Пир во время чумы» и то место, где «ночь лимоном и лавром пахнет», и песенку «Пью за здравие Мэри». Вся поэтика девятнадцатого века – вот границы могущества Блока, вот где он царь, вот на чем крепнет его голос, когда

его движения становятся властными, интонации повелительными. Свобода, с которой обращается Блок с тематическим матерьялом этой поэтики, наводит на мысль, что некоторые сюжеты, индивидуальные и случайные до последнего времени, на наших глазах завоевали гражданское равноправие с мифом. Таковы темы Дон-Жуана и Кармен. Сжатой и образцовой повести Мериме повезло: легкая и воинственная музыка Бизе, как боевой рожок, разнесла по всем захолустьям весть о вечной молодости и жажде жизни романской расы. Стихи Блока дают последнее убежище младшему в европейской семье сказанию-мифу. Но вершина исторической поэтики Блока, торжество европейского мифа, который свободно движется в традиционных формах, не боится анахронизма и современности, – это «Шаги Командора». Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании, и зерна старого сюжета дали обильные всходы («Тихий, черный, как сова, мотор... Из страны блаженной, незнакомой, дальней слышно пенье петуха...»).

2

В литературном отношении Блок был просвещенный консерватор. Во всем, что касалось вопросов стиля, ритмики, образности, он был удивительно осторожен: ни одного открытого разрыва с прошлым. Представляя себе Блока как новатора в литературе, вспоминаешь английского лорда, с большим тактом проводящего новый билль в палате. Это был какой-то не русский, скорее английский консерватизм. Литературная революция в рамках традиции и безупречной лояльности. Начиная с прямой, почти ученической зависимости от Владимира Соловьева и Фета Блок до конца не разрывал ни с одним из принятых на себя обязательств, не выбросил ни одного пиетета, не растоптал ни одного канона. Он только усложнял свое поэтическое credo всё новыми и новыми пиететами: так, довольно поздно он ввел в свою поэзию некрасовский канон и гораздо позже испытал прямое, каноническое влияние Пушкина – весьма редкий случай в русской поэ-

зии. Литературная мягкость Блока происходила отнюдь не от бесхарактерности: он чрезвычайно сильно чувствовал стиль, как породу, поэтому жизнь языка и литературной формы он ощущал не как ломку и разрушение, а как скрещивание, спаривание различных пород, кровей и как прививку различных плодов к одному и тому же дереву.

Самое неожиданное и резкое из всех произведений Блока, «Двенадцать», – не что иное, как применение независимо от него сложившегося и ранее существовавшего литературного канона, а именно частушки. Поэма «Двенадцать» – монументальная драматическая частушка. Центр тяжести – в композиции, в расположении частей, благодаря которому переходы от одного частушечного строя к другому получают особую выразительность, и каждое колено поэмы является источником разряда новой драматической энергии; но сила «Двенадцати» не только в композиции, но и в самом материале, почерпнутом непосредственно из фольклора. Здесь схвачены и закреплены крылатые речения улицы, нередко эфемериды-однодневки, вроде «у ей керенки есть в чулке», и с величайшим самообладанием вправлены в общую фактуру поэмы. Фольклористическая ценность «Двенадцати» напоминает разговоры младших персонажей в «Войне и мире». Независимо от различных праздных толкований поэма «Двенадцать» бессмертна как фольклор.

Поэзия русских символистов была экстенсивной, хищнической: они, то есть Бальмонт, Брюсов, Андрей Белый, открывали новые области для себя, опустошали их и, подобно конквистадорам, стремились дальше. Поэзия Блока от начала до конца, от «Стихов о Прекрасной Даме» до «Двенадцати» включительно, была интенсивной, культурно-созидательной. Тематическое развитие поэзии Блока шло от культа к культу. От «Незнакомки» и «Прекрасной Дамы», через «Балаганчик» и «Снежную Маску» к России и русской культуре и далее к революции как высшему музыкальному напряжению и катаст-

рофической сущности культуры. Душевный строй поэта располагает к катастрофе. Культ же и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: «любовь, которая движет солнцем и остальными светилами». Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок.

О Блоке можно сказать – поэт Незнакомки и русской культуры; разумеется, нелепо предполагать, что Незнакомка и Прекрасная Дама – символы русской культуры, но одна и та же потребность культа, то есть целесообразного разряда поэтической энергии, руководила его тематическим творчеством и нашла свое высшее удовлетворение в служении русской культуре и революции.

Заметки о Шенье

Восемнадцатый век похож на озеро с высохшим дном: ни глубины, ни влаги – всё подводное оказалось на поверхности. Людям самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий. La Vérité, la Liberté, la Nature, la Déité[1], особенно la Vertu[2], вызывают почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные, пустые омуты. Этот век, который вынужден был ходить по морскому дну идей, как по паркету, – обернулся веком морали по преимуществу. Самым тривиальным нравственным истинам изумлялись, как редким морским раковинам. Человеческая мысль задыхалась от обилья непреложных истин и, однако, не находила себе покою. Так как, очевидно, все они оказывались недостаточно действенными, приходилось без устали повторять их.

Великие принципы восемнадцатого века всё время в движении, в какой-то механической тревоге, как буддийская молитвенная мельница. Вот тому пример: античная мысль понимала добро как благо или благополучие; здесь еще не было внутренней пустоты гедонизма. Добро, благополучье, здоровье были слиты в одно представленье, как полновесный и однородный золотой шар. Внутри этого понятья не было пустоты. Вот этот-то сплошной,

[1] Истина, Свобода, Природа, Божество.

[2] Добродетель.

отнюдь не императивный и отнюдь не гедонистический характер античной морали позволяет даже усумниться в нравственной природе этого сознанья: уж не просто ли это гигиена, то есть профилактика душевного здоровья?

Восемнадцатый век утратил прямую связь с нравственным сознаньем античного мира. Золотой сплошной шар уже не звучал сам по себе. Из него извлекали звуки исхищренными приемами, соображеньями о пользе приятного и о приятности полезного. Опустошенное сознанье никак не могло выкормить идею долга, и она явилась в образе «la Vertu romaine», более подходящем для поддержания равновесия плохих трагедий, чем для управления душевной жизнью человека. Да, связь с античностью подлинной для восемнадцатого века была потеряна, и гораздо сильнее была связь с омертвевшими формами схоластической казуистики, так что век Разума является прямым наследником схоластики со своим рационализмом, аллегорическим мышлением, персонификацией идей, совершенно во вкусе старофранцузской поэтики. У средневековья была своя душа и было подлинное знанье античности, и не только по грамотности, но и по любовному воспроизведенью классического мира оно оставляет далеко позади век Просвещенья. Музам было невесело около Разума, они скучали с ним, хотя и неохотно в этом сознавались. Всё живое и здоровое уходило в безделушки, потому что за ними был меньший присмотр, а дитя с семью няньками – трагедия – выродилась в пышный пустоцвет именно потому, что над ее колыбелью склонялись и заботливо ее нянчили «великие принципы». Младшие виды поэзии, счастливо избежавшие этой убийственной опеки, переживут старших, захиревших под ее рукой.

Поэтический путь Шенье – это уход, почти бегство от «великих принципов» к живой воде поэзии, совсем не к античному, а к вполне современному миропониманию.

В поэзии Шенье чудится религиозное и, может быть, детски-наивное предчувствие девятнадцатого века.

* * *

Александрийский стих восходит к антифону, то есть к перекличке хора, разделенного на две половины, располагающие одинаковым временем для изъявления своей воли. Впрочем, это равноправие нарушается, когда один голос уступает часть принадлежащего ему времени другому. Время – чистая и неприкрашенная субстанция александрийца. Распределение времени по желобам глагола, существительного и эпитета составляет автономную внутреннюю жизнь александрийского стиха, регулирует его дыхание, его напряженность и насыщенность. При этом происходит как бы «борьба за время» между элементами стиха, причем каждый из них, подобно губке, старается впитать в себя возможно большее количество времени, встречаясь в этом стремлении с притязаниями прочих. Триада существительного, глагола и эпитета в александрийском стихе не есть нечто незыблемое, потому что они впитывают в себя чужое содержание, и нередко глагол является со значением и весом существительного, эпитет со значением действия, то есть глагола, и т. д.

Вот эта зыбкость соотношений отдельных частей речи, их плавкость, способность к химическому превращению при абсолютной ясности и прозрачности синтаксиса чрезвычайно характерны для стиля Шенье. Строжайшая иерархия эпитета, глагола и существительного на однообразной канве александрийского стихосложения вычерчивает линию образа, сообщает выпуклость чередованию парных стихов.

Шенье принадлежал к поколению французских поэтов, для которых синтаксис был золотой клеткой, откуда не мечталось выпрыгнуть. Эта золотая клетка была окончательно построена Расином и оборудована, как великолепный дворец. Синтаксическая свобода поэтов средневековья – Виллона, Рабле, весь старофранцузский синтаксис – остались позади, а романтическое буйство Шатобриана и Ламартина еще не начиналось. Золотую клетку сторожил злой попугай – Буало. Перед Шенье стояла задача осуществить абсолютную полноту

поэтической свободы в пределах самого узкого канона, и он разрешил эту задачу. Чувство отдельного стиха как живого неделимого организма и чувство иерархии словесной в пределах этого цельного стиха необычайно присущи французской поэзии.

Шенье любил и чувствовал отдельный блуждающий стих: ему понравился стих из «Эпиталамы» Биона, и он сохраняет его.

* * *

В природе нового французского стиха, обоснованного Клеманом Маро, отцом александрийца, взвешивать слово прежде, чем оно сказано. А романтическая поэтика предполагает взрыв, неожиданность, ищет эффекта, непредусмотренной акустики и никогда не знает, во что ей самой обходится песня. От мощной гармонической волны ламартиновского «Озера» до иронической песенки Верлена романтическая поэзия утверждает поэтику неожиданности. Законы поэзии спят в гортани, и вся романтическая поэзия, как ожерелье из мертвых соловьев, не передаст, не выдаст своих тайн, не знает завещания. Мертвый соловей никого не научит петь. Шенье искусно нашел середину между классической и романтической манерой.

* * *

Поколение Пушкина уже преодолело Шенье, потому что был Байрон. Одно и то же поколение не могло воспринять одновременно «звук новой, чудной лиры – звук лиры Байрона» – и абстрактную, внешне холодную и рассудочную, но полную античного беснования поэзию Шенье.

* * *

То, чем Шенье еще духовно горел – Энциклопедия, деизм, права человека, – для Пушкина уже прошлое и чистая литература.

...Садился Дидерот на шаткий свой треножник,
Бросал парик, глаза в восторге закрывал
И проповедывал...

Пушкинская формула – союз ума и фурий – две стихии в поэзии Шенье. Век был таков, что никому не удалось избежать одержимости. Только направление ее изменялось и уходило то в пафос обуздания, то в силу ямба обличительного.

* * *

Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Императивность. Дионисийский характер. Одержимость.

* * *

Шенье никогда не сказал бы: «Для жизни ты живешь». Он был совершенно чужд эпикурейству века, олимпийству вельмож и бар.

* * *

Пушкин объективнее и бесстрастнее Шенье в оценке французской революции. Там, где у Шенье только ненависть и живая боль, у Пушкина созерцание и историческая перспектива:

...Ты помнишь Трианон и шумные забавы?..

* * *

Аллегорическая поэтика. Очень широкие аллегории, отнюдь не бесплотные, в том числе и «Свобода, Равенство и Братство», – для поэта и его времени почти живые лица и собеседники. Он улавливает их черты, чувствует теплое дыхание.

* * *

В «Jeu de paume» наблюдается борьба газетной темы и ямбического духа. Почти вся поэма в плену у газеты.

Общее место газетного стиля:

Pères d'un peuple! architectes des lois!
Vous qui savez fonder, d'une main ferme et sûre,
Pour l'homme une code solennel...[1]

* * *

Классическая идеализация современности: толпа сословий, отправляющаяся в манеж, сопровождаемая народом, сравнивается с беременной Латоной, почти уже матерью.

...Comme Latone enceinte, et déjà presque mère,
Victime d'un jaloux pouvoir,
Sans asile flottait, courait la terre entière...

* * *

Разложение мира на разумно действующие силы. Единственно неразумным оказывается человек. Вся поэтика гражданской поэзии, искание узды – frein:[2]

...l'oppresseur n'est jamais libre...[3]

* * *

Что такое поэтика Шенье? Может, у него не одна поэтика, а несколько в различные периоды или, вернее, минуты поэтического сознанья?

Различаются явно: пасторально-пастушеская (Bucoliques, Idylles[4]) и грандиозное построение почти «научной поэзии».

---

[1] Отцы народов, зодчие законов!
Вы, сумевшие твердой и уверенной рукой
Основать для человека торжественный свод законов...
(*Перевод Л. Я. Гинзбург*)

[2] Узда.

[3] ...Угнетатель никогда не бывает свободным...

[4] Буколики, Идиллии.

* * *

Не подтверждается ли влияние на Шенье со стороны Монтескье и английского государственного права, в связи с пребыванием в Англии? Не найдется ли у него чего-нибудь подобного –

Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый...

– или же его абстрактный ум чужд пушкинской практичности?

* * *

При полном забвении старофранцузской литературной традиции автоматически воспроизводятся некоторые ее приемы, потому что они вошли в кровь.

* * *

Странно после античной элегии со всеми аксессуарами, где глиняный кувшин, тростник, ручей, пчелиный улей, розовый куст, ласточка – и друзья, и собеседники, и свидетели, и соглядатаи любящих, найти у Шенье уклон к совершенно светской элегии в духе романтиков, почти Мюссе, как, например, третья элегия «A Camille»[1] – светское любовное письмо, утонченно-непринужденное и взволнованное, где эпистолярная форма почти освобождается от мифологических условностей, и течет свободно живая разговорная речь романтически мыслящего и чувствующего человека.

...Et puis d'un ton charmant ta lettre me demande
Ce que je veux de toi, ce que je te commande!
Ce que je veux? dis-tu. Je veux que ton retour
Te paraisse bien lent; je veux que nuit et jour
Tu m'aimes. (Nuit et jour, hélas! je me tourmente.)

---

[1] «К Камилле».

Présente au milieu d'eux, sois seule, sois absente;
Dors en pensant à moi; rêve-moi près de toi;
Ne vois que moi sans cesse, et sois toute avec moi.[1]

В этих строчках слышится письмо Татьяны к Онегину, та же домашность языка, та же милая небрежность, лучше всякой заботы: это так же в сердце французского языка, так же сугубо невольно по-французски, как Татьянино письмо по-русски. Для нас сквозь кристалл пушкинских стихов эти стихи звучат почти русскими:

Облатка розовая сохнет
На воспаленном языке...

Так в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и по-домашнему аукаются.

---

[1] И потом очаровательным тоном письмо спрашивает меня –
Чего я хочу от тебя, что я тебе приказываю!
Чего я хочу? – говоришь ты. Я хочу, чтобы твое возвращение
Казалось тебе слишком медленным; я хочу, чтобы ночью и днем
Ты любила меня. (Ночью и днем, увы! я терзаюсь).
Среди людей будь одинокой, будь отсутствующей,
Спи, думая обо мне; пусть тебе снится, что я рядом с тобой;
Пусть ты видишь только меня и будешь всецело со мною.
(Перевод Л. Я. Гинзбург и А. А. Добрицына)

Литературная Москва

Москва – Пекин: здесь торжество материка, дух Срединного царства, здесь тяжелые канаты железнодорожных путей сплелись в тугой узел, здесь материк Евразии празднует свои вечные именины.

Кому не скучно в Срединном царстве, тот – желанный гость в Москве. Кому запах моря, кому запах мира.

Здесь извозчики в трактирах пьют чай, как греческие философы; здесь на плоской крыше небольшого небоскреба показывают ночью американскую сыщицкую драму; здесь приличный молодой человек на бульваре, не останавливая ничьего внимания, высвистывает сложную арию Тангейзера, чтобы заработать свой хлеб, и в полчаса на садовой скамейке художник старой школы сделает вам портрет на серебряную академическую медаль; здесь папиросные мальчишки ходят стаями, как собаки в Константинополе, и не боятся конкуренции; ярославцы продают пирожные, кавказские люди засели в гастрономической прохладе. Здесь ни один человек, если он не член Всероссийского союза писателей, не пойдет летом на литературный диспут, и Долидзе, на летнее время по крайней мере, душой переселяется в Азуркеты, куда он собирается уже двенадцать лет.

Когда в Политехническом музее Маяковский чистил поэтов по алфавиту, среди аудитории нашлись молодые

люди, которые вызвались, когда до них дошла очередь, сами читать свои стихи, чтобы облегчить задачу Маяковскому. Это возможно только в Москве и нигде в мире, – только здесь есть люди, которые, как шииты, готовы лечь на землю, чтобы по ним проехала колесница зычного голоса.

В Москве Хлебников, как лесной зверь, мог укрываться от глаз человеческих и незаметно променял жестокие московские ночлеги на зеленую новгородскую могилу, но зато в Москве же И. А. Аксенов, в скромнейшем из скромных литературных собраний, возложил на могилу ушедшего великого архаического поэта прекрасный венок аналитической критики, осветив принципом относительности Эйнштейна архаику Хлебникова и обнаружив связь его творчества с древнерусским нравственным идеалом шестнадцатого и семнадцатого веков, – в то время как в Петербурге просвещенный «Вестник литературы» сумел только откликнуться скудоумной, высокомерной заметкой на великую утрату. Со стороны видней – с Петербургом неладно, он разучился говорить на языке времени и дикого меда.

Для Москвы самый печальный знак – богородичное рукоделие Марины Цветаевой, перекликающееся с сомнительной торжественностью петербургской поэтессы Анны Радловой. Худшее в литературной Москве – это женская поэзия. Опыт последних лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музы, – это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потебней и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского. На долю женщин в поэзии выпала огромная область пародии, в самом серьезном и формальном смысле этого слова. Женская поэзия является бессознательной пародией как поэтических изобретений, так и воспоминаний. Большинство московских поэтесс ушиблены метафорой. Это бедные Изиды, обреченные на вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического сравнения, долженствующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое первоначальное единство.

Адалис и Марина Цветаева пророчицы, сюда же и София Парнок. Пророчество как домашнее рукоделие. В то время как приподнятость тона мужской поэзии, нестерпимая трескучая риторика, уступила место нормальному использованию голосовых средств, женская поэзия продолжает вибрировать на самых высоких нотах, оскорбляя слух, историческое, поэтическое чутье. Безвкусица и историческая фальшь стихов Марины Цветаевой о России – лженародных и лжемосковских – неизмеримо ниже стихов Адалис, чей голос подчас достигает мужской силы и правды.

Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить – значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель. Коренная болезнь литературного вкуса Москвы – забвенье этой двойной правды. Москва специализировалась на изобретеньи во что бы то ни стало.

Поэзия дышит и ртом и носом, и воспоминанием, и изобретением. Нужно быть факиром, чтобы отказываться от одного из видов дыхания. Жажда поэтического дыхания через воспоминанья сказалась в том повышенном интересе, с которым Москва встретила приезд Ходасевича, слава Богу уже лет двадцать пять пишущего стихи, но внезапно оказавшегося в положении молодого, только начинающего поэта.

Как от Таганки до Плющихи раскинулась необъятно литературная Москва от «Мафа» до «Лирического круга». На одном конце как будто изобретенье, на другом – воспоминанье: Маяковский, Крученых, Асеев – с одной стороны, с другой – при полном отсутствии домашних средств должны были прибегнуть к петербургским гастролерам, чтобы наметить свою линию. В силу этого о «Лирическом круге» как о московском явлении говорить не приходится.

Что же происходит в лагере чистого изобретенья? Здесь, если откинуть совершенно несостоятельного и невразумительного Крученых, и вовсе не потому, что он левый и крайний, а потому, что есть же на свете просто

ерунда (несмотря на это, у Крученых безусловно патетическое и напряженное отношение к поэзии, что делает его интересным как личность). Здесь Маяковским разрешается элементарная и великая проблема «поэзии для всех, а не для избранных». Экстенсивное расширение площади под поэзию, разумеется, идет за счет интенсивности, содержательности, поэтической культуры. Великолепно осведомленный о богатстве и сложности мировой поэзии, Маяковский, основывая свою «поэзию для всех», должен был послать к черту всё непонятное, то есть предполагающее в слушателе малейшую поэтическую подготовку. Однако обращаться в стихах к совершенно поэтически неподготовленному слушателю – столь же неблагодарная задача, как попытаться усесться на кол. Совсем неподготовленный совсем ничего не поймет, или же поэзия, освобожденная от всякой культуры, перестанет вовсе быть поэзией и тогда уже по странному свойству человеческой природы станет доступной необъятному кругу слушателей. Маяковский же пишет стихи, и стихи весьма культурные: изысканный раешник, чья строфа разбита тяжеловесной антитезой, насыщена гиперболическими метафорами и выдержана в однообразном коротком паузнике. Поэтому совершенно напрасно Маяковский обедняет самого себя. Ему грозит опасность стать поэтессой, что уже наполовину совершилось.

Если в стихах Маяковского выражено стремление к общедоступности, то в стихах Асеева сказался организационный пафос нашей эпохи. Блестящая рассудочная образность его языка производит впечатление чего-то свежемобилизованного. По существу, между табакерочной поэзией восемнадцатого века и машинной поэзией двадцатого века Асеева нет никакой разницы. Рационализм сентиментальный и рационализм организационный. Чисто рационалистическая, машинная, электромеханическая, радиоактивная и вообще технологическая поэзия невозможна по одной причине, которая должна быть близка и поэту, и механику: рационалистическая, машинная поэзия не накапливает энергию, не дает ее

приращенья, как естественная иррациональная поэзия, а только тратит, только расходует ее. Разряд равен заводу. На сколько заверчено, на столько и раскручивается. Пружина не может отдать больше, чем ей об этом заранее известно. Вот почему рационалистическая поэзия Асеева не рациональна, бесплодна и беспола. Машина живет глубокой и одухотворенной жизнью, но семени от машины не существует.

Ныне изобретательская горячка поэтической Москвы уже проходит, все патенты уже заявлены, новых заявлений уже давно нет. Двойная правда изобретенья и воспоминанья нужна, как хлеб. Вот почему в Москве нет ни одной настоящей поэтической школы, ни одного живого поэтического кружка, ибо все объединения находятся по ту или другую сторону разделенной правды.

Изобретенье и воспоминанье – две стихии, которыми движется поэзия Б. Пастернака. Будем надеяться, что стихи его будут изучены в самом непродолжительном времени и о них не будет наговорено столько лирических нелепостей, сколько пришлось на долю всех русских поэтов, начиная с Блока.

Мировые города, как Париж, Москва, Лондон, удивительно деликатны по отношению к литературе. Они позволяют ей прятаться в какой-нибудь щели, пропадать без вести, жить без прописки, под чужим именем, не иметь адреса. Смешно говорить о московской литературе так же точно, как и о всемирной. Первая существует только в воображении обозревателя так же, как вторая – только в названии почтенного петербургского издательства. Непредупрежденному человеку может показаться, что в Москве нет совсем литературы. Если он встретит случайно поэта, то тот замахает руками, сделает вид, что страшно куда-то спешит, и исчезнет в зеленые ворота бульвара, напутствуемый благословениями папиросных мальчишек, умеющих, как никто, оценить человека и угадать в нем самые скрытые возможности.

Литературная Москва

Рождение фабулы

1

Некогда монахи в прохладных своих готических трапезных вкушали более или менее постную пищу, слушая чтеца, под аккомпанемент очень хорошей для своего времени прозы из книги Четьи-Минеи. Читали им вслух не только для поучения, а чтение прилагалось к трапезе как настольная музыка, и, освежая головы сотрапезников, приправа чтеца поддерживала стройность и порядок за общим столом.

А представьте какое угодно общество, самое просвещенное и современное, что пожелает возобновить обычай застольного чтения и пригласит чтеца, и, желая всем угодить, чтец прихватит «Петербург» Андрея Белого, и вот он приступил, и произошло что-то невообразимое – у одного кусок стал поперек горла, другой рыбу ест ножом, третий обжегся горчицей.

Невозможно представить себе такого процесса, такой работы, такого общего усилия, аккомпанементом к которому послужила бы проза Андрея Белого. Ее периоды, рассчитанные на мафусаилов век, не вяжутся ни с какими действиями, а сказки Шехеразады рассчитаны на триста шестьдесят шесть дней, по одной на каждую

ночь високосного года, а «Декамерон» дружит с календарем, послушный смене дня и ночи. Да что – «Декамерон»! Достоевский – отличное застольное чтение, если не сейчас, то в очень недалеком будущем, когда вместо того, чтобы плакать и умиляться над ним, как горничные умиляются над Бальзаком и отличными бульварными романами, будут воспринимать его чисто литературно и тогда в первый раз прочтут и поймут.

Извлечение пирамид из глубины собственного духа – занятие неудобоваримое, необщественное, это – зонд в желудке. Это не работа, а операция. С тех пор как язва психологического эксперимента проникла в литературное сознание, прозаик стал оператором, проза – клинической катастрофой, на наш вкус весьма неприятной, и тысячу раз я брошу беллетристику с психологией – Андреева, Горького, Шмелева, Сергеева-Ценского, Замятина – ради великолепного Брет-Гарта в переводе неизвестного студента девяностых годов – «не говоря ни слова, он одним движением руки и ноги сбросил его с лестницы и преспокойно обернулся к незнакомке».

Где теперь этот студент? Я боюсь, что он напрасно стыдится своего литературного прошлого и в часы досуга предоставляет себя вивисекции авторам-психологам, но уже не грубым портачам из клиники «Сборников Знания», где малейшая операция, извлечение интеллигентского зуба, грозила заражением крови, а превосходным операторам из поликлиники Андрея Белого, оборудованной всеми средствами импрессионистической антисептики.

2

«Кармен» Мериме кончается филологическим рассуждением на тему о положении в семье языков цыганского наречья. Величайшее напряжение страсти и фабулы разрешается неожиданно филологическим трактатом, а звучит он приблизительно как эпод трагического хора: «и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет». Происходило это до Пушкина.

Чего же нам особенно удивляться, если Пильняк или серапионовцы вводят в свое повествование записные книжки, строительные сметы, советские циркуляры, газетные объявления, отрывки летописей и еще бог знает что. Проза ничья. В сущности, она безымянна. Это – организованное движение словесной массы, цементированной чем угодно. Стихия прозы – накопление. Она вся – ткань, морфология.

Нынешних прозаиков часто называют эклектиками, то есть собирателями. Я думаю, это – не в обиду, это – хорошо. Всякий настоящий прозаик – именно эклектик, собиратель. Личность в сторону. Дорогу безымянной прозе. Почему имена великих прозаиков, этих подрядчиков грандиозных словесных замыслов, безымянных по существу, коллективных по исполнению, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле или «Война и мир», превращаются в легенду и миф.

Жажда безымянной «эклектической» прозы совпала у нас с революцией. Сама поэзия потребовала прозы. Она утратила всякий масштаб – оттого, что не было прозы. Она достигла нездорового расцвета и не смогла удовлетворить потребности читателя приобщиться к чистому действию словесных масс, минуя личность автора, минуя всё случайное, личное и катастрофическое (лирика).

Почему именно революция оказалась благоприятной возрождению русской прозы? Да именно потому, что она выдвинула тип безымянного прозаика, эклектика, собирателя, не создающего словесных пирамид из глубины собственного духа, а скромного фараонова надсмотрщика над медленной, но верной постройкой настоящих пирамид.

3

Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого. Андрей Белый – вершина русской психологической прозы, он воспарил с изумительной силой, но только довершил крылатыми и разнообразными приемами топорную

работу своих предшественников, так называемых беллетристов.

Неужели его ученики, серапионовы братья и Пильняк, возвращаются обратно в лоно беллетристики, замыкая, таким образом, круг вращений, и теперь остается только ждать возобновленья «Сборников Знания», где психология и быт возобновят свой старый роман, роман каторжника с тачкой.

Как только исчезла фабула, на смену явился быт. Раньше Журден не догадывался, что говорит прозой, раньше не знали, что есть быт.

Быт – это мертвая фабула, это гниющий сюжет, это каторжная тачка, которую волочит за собою психология, потому что надо же ей на что-нибудь опереться, хотя бы на мертвую фабулу, если нет живой. Быт – это иностранщина, всегда фальшивая экзотика, его не существует для своего домашнего, хозяйского глаза: деятельный участник народной жизни умеет замечать только нужное, только кстати, – другое дело турист, иностранец (беллетрист): он пялит глаза на всё и некстати обо всем рассказывает.

Нынешние русские прозаики, как серапионовцы и Пильняк, такие же психологи, как и их предшественники до революции и Андрея Белого. У них нет фабулы. Они не годятся для застольного чтения. Только психология прикована у них к другой каторжной тачке – не к быту, а к фольклору. Вот об этом различии хотелось бы подробнее поговорить, – водораздел быта и фольклора очень серьезный. Совсем не одно и то же. Маркой выше. Качественно лучше.

Быт – куриная слепота к вещам. Фольклор – сознательное закрепление, накопление языкового и этнографического материала. Быт – омертвение сюжета, фольклор – рождение сюжета. Прислушайся к фольклору и услышишь, как шевелится в нем тематическая жизнь, как дышит фабула, и во всякой фольклорной записи фабула присутствует утробно – здесь начинается интерес, здесь всё чревато фабулой, всё заигрывает, интри-

гует и грозит ею. Наседка сидит на куче соломы и клохчет и кудахчет, фольклорный прозаик тоже о чем-то клохчет и кудахчет, и, кому охота, те его слушают. На самом же деле он занят более важным – высиживает фабулу.

Серапионовцы и Пильняк (их старший брат, и не нужно его от них отделять) не могут угодить серьезному читателю, они подозрительны по анекдоту, то есть угрожают фабулой. Фабулы, то есть большого повествовательного дыхания, нет и в помине, но анекдот щекочет усиками из каждой щели, совсем как у Хлебникова:

Крылышкуя золотописьмом тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Премного разных трав и вер.

«Премного разных трав и вер» у Пильняка, Никитина, Федина, Козырева и других, и еще у одного серапионовца, почему-то не записанного в братство, – Лидина, и у Замятина, и у Пришвина. Милый анекдот, первое свободное и радостное порхание фабулы, освобождение духа из мрачного траурного куколя психологии.

4

А пока что окопаемся. На нас идет фольклор прожорливой гусеницей. Кишащими стаями ползет саранча наблюдений, замет, примечаний, словечек, кавычек, разговорчиков. Совка-гамма, великое нашествие, гроза урожайных полей. Так в литературе узаконен черед фабулы и фольклора, и фольклор родит фабулу, как прожорливая гусеница – легкого мотылька. Если раньше мы не замечали этого чередования, то потому, что фольклор не стремился закрепиться и пропадал бесследно. Но, как период накопления и прожорливого нашествия, он предшествовал расцвету всякой фабулы. И так как не стремился в литературу, не будучи признаваем таковой, то оставался в частных письмах, в предании домашних рассказчиков, в отчасти опубликованных дневниках и мемуарах, в прошениях и канцелярских реляциях, в судебных протоколах и вывесках. Не знаю, – может быть, кому-

нибудь и нравятся рассуждения Пильняка, вроде тех, какие Лесков влагал в уста первых железнодорожных собеседников, коротавших скуку не слишком быстрого передвижения, а мне во всем Пильняке милее эпический разговор дьякона в бане с неким Драубе на тему о смысле мироздания: там ни одного «что-то», ни одного лирического сравнения, нестерпимого в прозе, а элементарная игра рождающейся фабулы, как, помните, у Гоголя, – подъезжая к Плюшкину, сразу не разберешь, «мужик или баба, нет, баба, нет, мужик».

Одновременно с фольклорной линией в прозе до сих пор продолжается чисто бытовая. Все различия серапионовцев – Пильняка, Замятина, Пришвина, Козырева и Никитина – следует простить за объединяющий их общий фольклорный признак, залог жизненности. Все они, как подлинные дети фольклора, сбиваются на анекдот. Абсолютно не сбивается на анекдот Всеволод Иванов, и к нему относится сказанное выше о быте.

Если прислушаться к прозе в эпоху процветания фольклора, то услышишь как бы густой звон сцепившихся в воздухе кузнечиков – таков общий звук современной русской прозы, и не хочется разнимать этого звона, не выдуманного часовщиком, слагающегося из несметной тьмы крылышкующих трав и вер. В эпоху, неизбежно затем наступающую, в эпоху процветания фабулы, кроющие друг друга тьмы, голоса кузнечиков сменяются звонким пением жаворонка – фабулы, и тогда высоко звенит жаворонок, о котором сказал поэт:

Гибкий, резвый, звучный, ясный, –
Он всю душу мне потряс.

Девятнадцатый век

К девятнадцатому веку применимы слова Бодлера об альбатросе: «Шатром гигантских крыл он пригнетен к земле».

Начало столетия еще пробовало бороться с тягой земли, судорожными прыжками, мешковатыми и грузными полуполетами, конец столетия покоился уже неподвижно, прикрытый огромной палаткой непомерных крыл. Покой отчаянья. Крылья давят, противоречат своему естественному назначению.

Гигантские крылья девятнадцатого века, ses ailes de géant, – это его познавательные силы. Познавательные способности девятнадцатого века не стояли ни в каком соответствии с его волей, с его характером, с его нравственным ростом. Как огромный циклопический глаз – познавательная способность девятнадцатого века обращена в прошлое и в будущее. Ничего, кроме зрения, пустого и хищного, с одинаковой жадностью пожирающего любой предмет, любую эпоху.

Державин на пороге девятнадцатого столетия нацарапал на грифельной доске несколько стихов, которые могли бы послужить лейтмотивом всего грядущего столетия:

Река времен в своем теченьи
Уносит все дела людей

И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Здесь на ржавом языке одряхлевшего столетия со всей мощью и проницательностью высказана потаенная мысль грядущего – извлечен из него высший урок, дана его моральная основа. Этот урок – релятивизм, относительность: а если что и остается...

Сущность познавательной деятельности девятнадцатого столетия заключается в проекции. Минувший век не любил говорить о себе от первого лица, но он любил проецировать себя на экране чужих эпох, и в этом была его жизнь, его движение. Своей бессонной мыслью, как огромным шалым прожектором, он раскидывал по черному небу истории, гигантскими световыми щупальцами шарил в пустоте времен; выхватывал из мрака тот или иной кусок, сжигал его ослепительным блеском исторических законов и равнодушно предоставлял ему снова окунуться в ничтожество, как будто ничего не случилось.

И не один прожектор шарил по этому страшному небу: все науки превратились в собственные отвлеченные и чудовищные методологии (за исключением математики). Торжество голого метода над познанием по существу было полным и исключительным, – все науки говорили о своем методе откровеннее, охотнее, более одушевленно, нежели о прямой своей деятельности. Метод определяет науку – сколько наук, столько методологий. Наиболее типична философия: на всем протяжении столетия она предпочитала ограничиваться введениями в философию, вводила и вводила без конца, куда-то заводила и бросала. И все науки вместе шарили по беззвездному небу (а небо этого столетия было удивительно беззвездным) своими методологическими щупальцами, не встречая сопротивления в мягкой отвлеченной пустоте.

Меня всё тянет к цитатам из наивного и умного восемнадцатого века, и сейчас мне вспоминаются строчки из знаменитого ломоносовского послания:

Неправо о вещах те думают, Шувалов,
Которые стекло чтут ниже минералов.

Откуда этот пафос, высокий пафос утилитаризма, откуда это внутреннее тепло, согревающее поэтическое размышление о судьбах обрабатывающей промышленности, какая разительная противоположность к блестящим и холодным безразличиям методологической научной мысли девятнадцатого столетия...

Восемнадцатый век был веком секуляризации, то есть обмирщения человеческой мысли и деятельности. Ненависть к жречеству, гиератическому культу, ненависть к литургии глубоко заложена в его крови. Не будучи веком социальной борьбы по преимуществу, он был промежутком времени, когда общество болезненно чувствовало касту. Унаследованный от средневековья детерминизм тяготел над философией и просвещением и над его политическими опытами вплоть до «tiers état».

Каста жрецов, каста воинов, каста земледельцев – вот понятия, которыми оперировали «просвещенные умы». Это отнюдь не классы: все перечисленные элементы мыслились необходимыми в священной архитектонике всякого общества. Огромная накопившаяся энергия социальной борьбы искала себе выхода. Вся агрессивная потребность века, вся сила его принципиального негодования обрушилась на жреческую касту. Казалось, вся наковальня великих принципов служила только для того, чтобы выковать молот, которым можно было бы сокрушить ненавистных жрецов. Не было столетия более чуткого ко всему, что пахнет жречеством, – кадильный дым и всяческие курения обжигали его ноздри и заставляли выпрямляться позвоночник хищного зверя.

Лук звенит, стрела трепещет,
И, клубясь, издох Пифон...

Литургия была занозой в теле восемнадцатого века. Он не видел вокруг себя ничего, что так или иначе не было бы связано с литургией, не происходило бы от нее. Архитектура, музыка, живопись – всё излучалось из одного центра, а этот центр подлежал уничтожению.

В живописной композиции существует один вопрос, обусловливающий движение и равновесие красок: где источник света? Так восемнадцатый век, отвергнув источник света, исторически им унаследованный, должен был разрешить заново для себя его проблему. И он разрешил ее своеобразно, прорубив окно в им же самим выдуманное язычество, в мнимую античность, отнюдь не филологическую и не подлинную, а в вспомогательную, утилитарную, сочиненную ad hoc для удовлетворения назревшей исторической потребности.

Рационалистические моменты мифологии как нельзя лучше подходили к этой потребности века, позволяя ему населить опустошенное небо образами человечными, податливыми и послушными капризному самолюбию эпохи. Что же касается деизма, то он терпел всё, готов был стерпеть всё, лишь бы за ним сохранили скромное значение подмалевка, если это не был пустой холст.

По мере приближения Великой французской революции псевдоантичная театрализация жизни и политики делала всё бóльшие успехи, и к моменту самой революции практическим деятелям пришлось уже двигаться и бороться в густой толпе персонификаций и аллегорий, в узком пространстве настоящих театральных кулис, на подмостках инсценированной античной драмы. Когда в этот жалкий картонный театр сошли настоящие фурии античного беснования, в напыщенную трескотню гражданских праздников и муниципальных хоров, сначала трудно было поверить, и только поэзия Шенье, поэзия подлинного античного беснования, наглядно доказала, что существует союз ума и фурий, что древний ямбический дух, распалявший некогда Архилоха к первым ямбам, еще жив в мятежной европейской душе.

Дух античного беснования с пиршественной роскошью и мрачным великолепием проявился во французской революции. Разве не он бросил Жиронду на Гору и Гору на Жиронду? Разве не он вспыхнул в язычках фригийского колпачка и в неслыханной жажде взаимного истребления, раздиравшей недра Конвента? Свобода, равенство и братство – в этой триаде не оставлено места для фурий подлинной беснующейся античности. Ее не пригласили на пир, она пришла сама, ее не звали, она явилась непрошеной, с ней говорили на языке разума, но понемногу она превратила в своих последователей самых яростных своих противников.

Французская революция кончилась, когда от нее отлетел дух античного беснования; она испепелила жречество, убила социальный детерминизм, довела до конца дело обмирщения Европы и выплеснулась на берег девятнадцатого столетия уже непонятная – не голова Горгоны, а пучок морских водорослей. Глубокое уважение к минувшему девятнадцатому столетию заставляет относиться с достаточным доверием к его реакционной глубине. Из союза ума и фурий родился ублюдок, одинаково чуждый и высокому рационализму Энциклопедии, и античному неистовству революционной бури, – романтизм. Но романтизм все-таки прямой потомок. В дальнейшем своем течении девятнадцатый век ушел от своего предшественника гораздо дальше, чем романтизм.

Девятнадцатый век был проводником буддийского влияния в европейской культуре. Он был носителем чужого, враждебного и могущественного начала, с которым боролась вся наша история – активная, деятельная, насквозь диалектическая, живая борьба сил, оплодотворяющих друг друга. Он был колыбелью Нирваны, не пропускавшим ни одного луча активного познания:

В пещере пустой
Я – зыбки качанье
Под чьей-то рукой, –
Молчанье, молчанье...

Скрытый буддизм, внутренний уклон, червоточина. Век не исповедывал буддизма, но носил его в себе как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость. Буддизм в науке, с подрумяненной личиной и озабоченной суетой позитивизма; буддизм в искусстве, в аналитическом романе Гонкуров и Флобера; буддизм в религии, глядящий из всех дыр теории прогресса, подготовляющий торжество новейшей теософии, которая не что иное, как буржуазная религия прогресса, религия аптекаря, господина Гомэ, изготовляющаяся к дальнему плаванию и снабженная метафизическими снастями.

Не случайно, кажется мне, тяготенье Гонкуров и их единомышленников, первых французских импрессионистов, к японскому искусству, к гравюре Хокусая, к форме танки во всех ее видах, то есть к совершенной и замкнутой в себе и неподвижной композиции. Вся «Мадам Бовари» написана по системе танок. Потому Флобер так медленно и мучительно ее писал, что через каждые пять слов он должен был начинать сначала.

Танка – излюбленная форма молекулярного искусства. Она не миниатюрна, и было бы грубой ошибкой, вследствие ее краткости, смешивать ее с миниатюрой. У нее нет масштаба, потому что в ней нет действия. Она никак не относится к миру, потому что сама есть мир и постоянное внутреннее вихревое движение внутри молекул.

Вишневая ветка и снежный конус излюбленной горы, покровительницы японских граверов, отразились в сияющем лаке каждой фразы полированного флоберовского романа. Здесь всё покрыто лаком чистого созерцанья, и, как поверхность палисандрового дерева, стиль романа может отобразить любой предмет. Если подобные произведения не испугали современников, это следует отнести к их поразительной нечуткости и художественной невосприимчивости. Из всех критиков Флобера, быть может, наиболее проницательным был королевский прокурор, угадавший в романе какую-то опасность. Но, увы, он ее искал не там, где она скрывалась.

Девятнадцатый век в самых крайних своих проявлениях должен был прийти к форме танки, к поэзии небытия и буддизму в искусстве. В сущности, Япония и Китай совсем не Восток, а крайний Запад: они западнее Лондона и Парижа. Минувший век углублялся именно в направлении Запада, а не Востока и встретился с крайним востоком – западом в своем стремлении к пределу.

Рассматривая аналитический французский роман как вершину западнического буддизма девятнадцатого столетия, убеждаемся в полном его бесплодии в литературном отношении. Он не имел продолжателей и не мог их иметь по существу, у него были только наивные эпигоны, и сейчас еще есть в очень большом количестве. Романы Толстого – чистый эпос и вполне здоровая европейская форма искусства. Синтетический роман Ромена Роллана резко порвал с традицией французского аналитического романа и примыкает к синтетическому роману восемнадцатого века, главным образом к «Вильгельму Мейстеру» Гете, с которым его связывает основной художественный прием.

Существует особый вид синтетической слепоты к индивидуальным явлениям. Гете и Ромен Роллан живописуют психологические ландшафты, ландшафты характеров и душевных состояний, но они не могут или не хотят дать диалога, им претит подойти вплотную к индивидуальности, а тем более им чужда эстетическая пытка психологического анализа с ее внутренней формой японско-флоберовской аналитической танки.

В жилах каждого столетия течет не его кровь, чужая, и чем сильнее, исторически интенсивнее век, тем тяжелее вес этой чужой крови. После восемнадцатого, который ничего не понимал, не располагал малейшим чутьем сравнительно-исторического метода и, как слепой котенок в корзине, был заброшен среди непонятных ему миров, наступил век всепонимания, век релятивизма, с чудовищной способностью к перевоплощению, – девятнадцатый. Но вкус к историческим перевоплощениям и всепониманию – непостоянный и преходящий, и наше

столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непониманья других миров. В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может, египетской и ассирийской:

Ветер нам утешенье принес,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы.

В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковыйному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом – вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк.

И в этой работе легче опереться не на вчерашний, а на позавчерашний исторический день. Элементарные формулы, общие понятия восемнадцатого столетия могут снова пригодиться. «Энциклопедии скептический причет», правовой дух естественного договора, столь высокомерно осмеянный наивный материализм, схематический разум, дух целесообразности – еще послужат человечеству. Теперь не время бояться рационализма. Иррациональный корень надвигающейся эпохи, гигантский неизвлекаемый корень из двух, подобно каменному храму чужого бога, отбрасывает на нас свою тень. В такие дни разум, ratio энциклопедистов, – священный огонь Прометея.

Конец романа

Отличие романа от повести, хроники, мемуаров или другой прозаической формы заключается в том, что роман – композиционно замкнутое, протяженное и законченное в себе повествование о судьбе одного лица или целой группы лиц. Жития святых, при всей разработанности фабулы, не были романами, потому что в них отсутствовал светский интерес к судьбе персонажей, а иллюстрировалась общая идея. Но греческая повесть «Дафнис и Хлоя» считается первым европейским романом, так как эта заинтересованность впервые в ней появляется самостоятельной движущей силой. На протяжении огромного промежутка времени форма романа совершенствовалась и крепла как искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц, причем это искусство совершенствуется в двух направлениях: композиционная техника превращает биографию в фабулу, то есть диалектически осмысленное повествование. Одновременно с фабулой крепнет другая сторона романа, вспомогательная по существу, – искусство психологической мотивировки. Рассказчики кватроченто и «Cent nouvelles nouvelles» в своей мотивировке ограничивались сопоставленьем внешних положений, что придавало рассказам исключительную сухость, изящную легкость и занимательность. Романисты-психологи, вроде Флобера и Гонкуров, за счет фабулы уделяли всё внимание психо-

логическому обоснованию и блестяще справились с этой задачей, превратив вспомогательный прием в самодовлеющее искусство.

Вплоть до последних дней роман был центральной насущной необходимостью и организованной формой европейского искусства. «Манон Леско», «Вертер», «Анна Каренина», «Давид Копперфильд», «Rouge et Noir»[1] Стендаля, «Шагреневая кожа», «Мадам Бовари» – были столько же художественными событиями, сколько и событиями в общественной жизни. Происходило массовое самоопознание современников, глядевшихся в зеркало романа, и массовое подражание, приспособление современников к типическим образам романа. Роман воспитывал целые поколения, он был эпидемией, общественной модой, школой и религией. В эпоху Наполеоновских войн вокруг биографии Наполеона образовался целый вихрь подражательных маленьких биографий, воспроизводивших судьбу центральной исторической фигуры, не доводя ее, конечно, до конца, а варьируя на разные лады. Стендаль в «Rouge et Noir» рассказал одну из этих подражательных вихревых биографий.

Если первоначально действующие лица романа были люди необыкновенные, одаренные, то на склоне европейского романа наблюдается обратное явление: героем романа становится обыкновенный человек, и центр тяжести переносится на социальную мотивировку, то есть настоящим действующим лицом является уже общество, как, например, у Бальзака или у Золя.

Всё это наводит на догадку о связи, которая существует между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории; здесь не приходится говорить о действительных колебаниях роли личности в истории, а лишь о распространенном ходячем решении этого вопроса в данную минуту, постольку, поскольку оно воспитывает и образует умы современников.

Расцвет романа в XIX веке следует поставить в прямую зависимость от Наполеоновской эпопеи, чрезвы-

---

[1] «Красное и черное» (*фр.*).

чайно повысившей акции личности в истории, и через Бальзака и Стендаля утучнившей почву для всего французского и европейского романа. Типическая биография захватчика и удачника Бонапарта распылилась у Бальзака в десятки так называемых roman de réussite, «романов удачи», где основная движущая сила – не любовь, а карьера, то есть стремление пробиться из низших, из средних социальных слоев в верхние.

Крупнейшее событие конца XIX века – Парижская коммуна – до сих пор не нашло достаточно убедительного отражения в романе, и до сих пор книга Lessagaré, простая хроника, является единственным настоящим «романом Парижской коммуны». Ясно, что, когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, когда борьба классов становится единственным настоящим и общепризнанным событием, акции личности в истории падают, и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы. Мера романа – человеческая биография или система биографий. С первых же шагов новый романист почувствовал, что отдельной судьбы не существует, и старался нужное ему социальное растение вырвать из почвы со всеми корнями, со всеми спутниками и атрибутами; таким образом, роман всегда предлагает нам систему явлений, управляемую биографической связью, измеряемую биографической мерой, и лишь постольку держится роман композитивно, поскольку в нем живет центробежная тяга планетной системы, поскольку центростремительная тяга, тяга от центра к периферии, не возобладала окончательно над центробежной.

Последним примером центробежного биографического европейского романа можно считать «Жана Кристофа» Ромена Роллана, эту лебединую песнь европейской биографии, величавой плавностью и благородством синтетических приемов приводящую на память «Вильгельма Мейстера» Гете. «Жан Кристоф» замыкает круг романа; при всей своей современности, это – старомодное

произведение; в нем собран старинный центробежный мед германской и латинской расы. Для того чтобы создать последний роман, понадобилось две расы, сочетавшиеся в личности Ромена Роллана, но этого было все-таки мало. «Жан Кристоф» приводится в движение тем же мощным толчком наполеоновского революционного удара, как и весь европейский роман, через бетховенскую биографию Кристофа, через соприкосновение с мощной фигурой музыкального мифа, рожденного тем же наполеоновским половодьем личности в истории.

Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше, чем распыления, – катастрофической гибели биографии.

Ныне, извлекая из общей связи явлений облюбованную им особь, со всем, что ее непосредственно окружает, писатель-романист уже не может остановиться, а неизбежно притягивает вместе с личностью весь огромный мир социальных явлений; хочет он или не хочет, он пишет социальный роман, хронику, летопись, то есть разбивает композиционную цельность замысла, выходит из рамок романа как системы явлений, непосредственно относящихся к личности. Чувство времени, принадлежащего человеку для того, чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить, – это чувство времени составляло основной тон в звучании европейского романа, ибо, еще раз повторяю, композиционная мера романа – человеческая биография. Человеческая жизнь еще не есть биография и не дает позвоночника роману. Человек, действующий во времени старого европейского романа, является как бы стержнем всей системы явлений, группирующихся вокруг него; тем более велико было искусство последних европейских романистов, в качестве такого стержня избиравших людей заурядных и ничем не замечательных.

Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на бильярдном поле, управ-

ляет один принцип: угол падения равен углу отражения. Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе, фабуле и всему, что ей сопутствует. Кроме того, интерес к психологической мотивировке, куда так искусно спасался упадочный роман, уже предчувствуя свою гибель, – в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой. Самое понятие «действие» для личности подменяется другим, более содержательным социально, понятием «приспособление». Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий. Любопытно, что кризис романа, то есть фабулы, насыщенной временем, совпал с провозглашением принципа относительности Эйнштейном. Любопытно и то, что выхода из создавшегося положения писатели-романисты ищут в смещении планов, как, например, Андрей Белый и бессознательно подражающий ему Келлерман. А. Н. Толстой пишет свои романы напамять и доводит их приблизительно до 1917 года, и дальше не знает, что делать. Но большинство прозаиков уже совершенно отказалось от романа и, не боясь упреков в газетности и злободневности, бессознательно пишет хронику (Пильняк, серапионовцы и др.). Очевидно, силою вещей современный прозаик становится летописцем, и роман возвращается к своим истокам, к «Слову о полку Игореве», к летописи, к агиографии, к «Четьи Минеи». Снова мысль прозаика векшей растекается по древу истории, и не нам заманить эту векшу в ручную клетку.

Гуманизм и современность

Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством.

Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве.

Но есть другая социальная архитектура, ее масштабом, ее мерой тоже является человек, но она строит не из человека, а для человека, не на ничтожестве личности строит она свое величие, а на высшей целесообразности в соответствии с ее потребностями.

Все чувствуют монументальность форм надвигающейся социальной архитектуры. Еще не видно горы, но она уже отбрасывает на нас свою тень, и, отвыкшие от монументальных форм общественной жизни, приученные к государственно-правовой плоскости девятнадцатого века, мы движемся в этой тени со страхом и недо-

умением, не зная, что это – крыло надвигающейся ночи или тень родного города, куда мы должны вступить.

Простая механическая громадность и голое количество враждебны человеку, и не новая социальная пирамида соблазняет нас, а социальная готика: свободная игра тяжестей и сил, человеческое общество, задуманное как сложный и дремучий архитектурный лес, где всё целесообразно, индивидуально и каждая частность аукается с громадой.

Инстинкт социальной архитектуры, то есть устроение жизни в величественных монументальных формах, казалось бы далеко превосходящих прямые потребности человека, глубоко присущ человеческим обществам, и не пустая прихоть диктует его.

Откажитесь от социальной архитектуры – и рухнет самая простая, для всех несомненная и нужная постройка, рухнет дом человека, человеческое жилье.

В странах, угрожаемых землетрясением, люди строят плоские жилища, и стремление к плоскости, отказ от архитектуры, начиная с французской революции, проходит через всю правовую жизнь девятнадцатого века, который весь прошел в напряженном ожидании подземного толчка, социального удара.

Но землетрясение не пощадило и плоские жилища. Хаотический мир ворвался – и в английский home, и в немецкий Gemüt; хаос поет в наших русских печках, стучит нашими вьюшками и заслонками.

Как оградить человеческое жилье от грозных потрясений, где застраховать его стены от подземных толчков истории, кто осмелится сказать, что человеческое жилище, свободный дом человека не должен стоять на земле как лучшее ее украшение и самое прочное из всего, что существует?

Правовое творчество последних поколений оказалось бессильным оградить то, ради чего оно возникло, над чем оно билось и бесплодно мудрствовало.

Никакие законы о правах человека, никакие принципы собственности и неприкосновенности больше не

страхуют человеческого жилья, дома больше не спасают от катастрофы, не дают ни уверенности, ни обеспечения.

Англичанин больше других лицемерно заботится о правовых гарантиях личности, – но он забыл, что понятие home'а возникло много веков назад в его же стране как понятие революционное, как естественное оправдание первой социальной революции в Европе, по типу своему более глубокой и родственной нашему времени, чем французская.

Монументальность надвигающейся социальной архитектуры обусловлена ее призванием организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку, расширяя круг его домашней свободы до пределов всемирных, раздувая пламя его индивидуального очага до размеров пламени вселенского.

Грядущее холодно и страшно для тех, кто этого не понимает, но внутреннее тепло грядущего, тепло целесообразности, хозяйственности и телеологии, так же ясно для современного гуманиста, как жар накаленной печки сегодняшнего дня.

Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон.

То, что ценности гуманизма ныне стали редки, как бы изъяты из употребления и подспудны, вовсе не есть дурной знак. Гуманистические ценности только ушли, спрятались, как золотая валюта, но, как золотой запас, они обеспечивают всё идейное обращение современной Европы и подспудно управляют им тем более властно.

Переход на золотую валюту – дело будущего, и в области культуры предстоит замена временных идей – бумажных выпусков – золотым чеканом европейского гуманистического наследства, и не под заступом археолога звякнут прекрасные флорины гуманизма, а увидят свой день и, как ходячая звонкая монета, пойдут по рукам, когда настанет срок.

Буря и натиск

Отныне русская поэзия первой четверти двадцатого века во всей своей совокупности уже не воспринимается читателями как «модернизм» с присущей этому понятию двусмысленностью и полупрезрительностью, а просто как русская поэзия. Произошло то, что можно назвать сращением позвоночника двух поэтических систем, двух поэтических эпох.

Русский читатель, за четверть века испытавший не одну, а несколько поэтических революций, приучился более или менее сразу схватывать объективно-ценное в окружающем его многообразии поэтического творчества. Всякая новая литературная школа, будь то романтизм, символизм или футуризм, приходит как бы искусственно раздутой, преувеличивая свое исключительное значение, не сознавая своих внешних исторических границ. Она неизбежно проходит через период «бури и натиска». Только впоследствии, обычно уже тогда, когда главные представители школ теряют свежесть и работоспособность, выясняется их настоящее место в литературе и объективная ценность, ими созданная. При этом после половодья «бури и натиска» литературное течение невольно сжимается до естественного русла, и запоминаются навсегда именно эти, несравненно более скромные, границы и очертания.

Русская поэзия первой четверти века переживала два раза резко выраженный период «бури и натиска». Один раз – символизм, другой раз – футуризм. Оба главных течения обнаружили желание застыть на гребне и в этом желании потерпели неудачу, так как история, подготовляя гребни новых волн, в назначенное время властно повелела им пойти на убыль, возвратиться в лоно общей материнской стихии языка и поэзии.

Однако поэтический подъем символизма и футуризма, дополняя друг друга исторически, был по существу совершенно разного порядка. «Бурю и натиск» символизма следует рассматривать как явление бурного и пламенного приобщения русской литературы к поэзии европейской и мировой. Таким образом, это бурное явление по существу имело внешнекультурный смысл. Ранний русский символизм был сильнейшим сквозняком с Запада.

Русский футуризм гораздо ближе к романтизму – на нем все черты национального поэтического возрождения, причем разработка им национальной сокровищницы языка и глубокой, своей, поэтической традиции опять-таки сближает его с романтизмом, в отличие от чужестранного русского символизма, бывшего «культуртрегером», переносителем поэтической культуры с одной почвы на другую. Соответственно этому существенному различию символизма и футуризма – первый дал образец внешнего, второй – внутреннего устремления.

Стержнем символизма было пристрастие к большим темам – космического и метафизического характера. Ранний русский символизм – царство больших тем и понятий «с большой буквы», непосредственно заимствованных у Бодлера, Эдгара По, Малларме, Суинберна, Шелли и других. Футуризм главным образом жил поэтическим приемом и разрабатывал не тему, а прием, то есть нечто внутреннее, соприродное языку. У символистов тема выставлялась вперед как щит, прикрывающий прием. Исключительно отчетливы темы раннего Брюсова, Бальмонта и др. У футуристов тему трудно отде-

лить от приема, и неопытный глаз, хотя бы в сочинениях Хлебникова, видит только чистый прием или голую заумность.

Подвести итоги символическому периоду легче, чем футуристическому, потому что последний не получил резкого завершения и не оборвался с той же определенностью, как символизм, погашенный враждебными влияниями. Он почти незаметно отказался от крайностей «бури и натиска» и продолжает сам разрабатывать в духе общей истории языка и поэзии то, что в нем оказалось объективно-ценного.

Подвести итоги символизму сравнительно легко. От разбухшего, пораженного водянкой больших тем раннего символизма почти ничего не осталось. Грандиозные космические гимны Бальмонта оказались детски слабыми и беспомощными по фактуре стиха. Прославленный урбанизм Брюсова, вступившего в поэзию как певец мирового города, исторически потускнел, так как звуковой и образный материал Брюсова оказался далеко не соприродным его любимой теме. Трансцендентальная поэзия Андрея Белого оказалась не в силах предохранить метафизическую мысль от старомодности и обветшалости. Несколько лучше обстоит дело со сложным византийско-эллинским миром Вячеслава Иванова. Будучи по существу таким же пионером, колонизатором, как и все прочие символисты, он относился к Византии и Элладе не как к чужой стране, предназначенной для завоевания, а справедливо видел в них культурные истоки русской поэзии. Но, благодаря отсутствию чувства меры, свойственному всем символистам, невероятно перегрузил свою поэзию византийско-эллинскими образами и мифами, чем значительно ее обесценил. О Сологубе и Анненском хотелось бы говорить особо, так как они никогда не участвовали в «буре и натиске» символизма. Поэтическая судьба Блока теснейшим образом связана с девятнадцатым веком русской поэзии, потому о ней также следует говорить особо. Здесь же необходимо упомянуть о деятельности младших символистов, или акмеистов, не пожелавших повто-

рить ошибки разбухшего водянкой больших тем раннего символизма. Гораздо более трезво оценивая свои силы, они отказались от мании грандиозного раннего символизма, заменив ее кто монументальностью приема, кто ясностью изложения, далеко не с одинаковым успехом.

Ни одно поэтическое наследие так не обветшало и не устарело за самый короткий срок, как символическое. Русский символизм правильнее назвать даже лжесимволизмом, чтобы оттенить его злоупотребления большими темами и отвлеченными понятиями, плохо запечатленными в слове. Всё лжесимволическое, то есть огромная часть написанного символистами, сохраняет лишь условный историко-литературный интерес. Объективно-ценное скрывается под кучей бутафорского, лжесимволического хлама.

Тяжелую дань эпохе и культурной работе заплатило трудолюбивейшее и благороднейшее поколение русских поэтов. Начнем с отца русского символизма – Бальмонта. От Бальмонта уцелело поразительно немного – какой-нибудь десяток стихотворений. Но то, что уцелело, воистину превосходно, и по фонетической яркости, и по глубокому чувству корня и звука выдерживает сравнение с лучшими образцами заумной поэзии. Не вина Бальмонта, если нетребовательные читатели повернули развитие его поэзии в худшую сторону. В лучших своих стихотворениях – «О ночь, побудь со мной», «Старый дом» – он извлекает из русского стиха новые и после не повторявшиеся звуки иностранной, какой-то серафической фонетики. Для нас это объясняется особым фонетическим свойством Бальмонта, экзотическим восприятием согласных звуков. Именно здесь, а не в вульгарной музыкальности, источник его поэтической силы.

В лучших (неурбанических) стихотворениях Брюсова никогда не устареет черта, делающая его самым последовательным и умелым из всех русских символистов. Это мужественный подход к теме, полная власть над ней – умение извлечь из нее всё, что она может и должна дать, исчерпать ее до конца, найти для нее правильный

и емкий строфический сосуд. Лучшие его стихи – образец абсолютного овладения темой: «Орфей и Эвридика», «Тезей и Ариадна», «Демон самоубийства». Брюсов научил русских поэтов уважать тему как таковую. Есть чему поучиться и в последних его книгах – «Далях» и «Последних мечтах». Здесь он дает образцы емкости стиха и удивительного расположения богатых смыслом, разнообразных слов в скупо отмеренном пространстве.

Андрей Белый в «Урне» обогатил русскую лирику острыми прозаизмами германского метафизического словаря, выявляя иронический звук философских терминов. В книге «Пепел» искусно вводится полифония, то есть многоголосие, в поэзию Некрасова, чьи темы подвергаются своеобразной оркестровке. Музыкальное народничество Белого сводится к жесту нищенской пластики, сопровождающему огромную музыкальную тему.

Вячеслав Иванов более народен и в будущем более доступен, чем все другие русские символисты. Значительная доля обаяния его торжественности относится к нашему филологическому невежеству. Ни у одного символического поэта шум словаря, могучий гул наплывающего и ждущего своей очереди колокола народной речи, не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова, – «Ночь немая, ночь глухая», «Менада» и проч. Ощущение прошлого как будущего роднит его с Хлебниковым. Архаика Вячеслава Иванова происходит не от выбора тем, а от неспособности к относительному мышлению, то есть сравнению времен. Эллинистические стихи Вячеслава Иванова написаны не после и не параллельно с греческими, а раньше их, потому что ни на одну минуту он не забывает себя, говорящего на варварском родном наречии.

Таковы основоположники русского символизма. Работа ни одного из них не пропала даром. У каждого есть чему учиться и в настоящую, и в какую угодно минуту. Перейдем к их сверстникам, на долю которых выпало горькое счастье с самого начала не разделять исторических ошибок других, но и не принимать участия в освежи-

тельном буйстве первых символистских пиров, – к Сологубу и Анненскому.

Сологуб и Анненский начали свою деятельность совершенно незамеченными еще в девяностые годы. Влияние Анненского сказалось на последующей русской поэзии с необычайной силой. Первый учитель психологической остроты в новой русской лирике, искусство психологической композиции он передал футуризму. Влияние Сологуба, почти столь же сильное, выразилось чисто отрицательно: доведя до крайней простоты и совершенства путем высокого рационализма приемы старой русской лирики упадочного периода, включая Надсона, Апухтина и Голенищева-Кутузова, очистив эти приемы от мусорной эмоциональной примеси и окрасив их в цвет своеобразного эротического мифа, он сделал невозможными всякие попытки возвращения к прошлому и, кажется, фактически не имел подражателей. Органически сострадая банальности, нежно соболезнуя мертвенному слову, Сологуб создал культ мертвенных и отживших поэтических формул, вдохнув в них чудесную и последнюю жизнь. Ранние стихи Сологуба и «Пламенный круг» – циническая и жестокая расправа над поэтическим трафаретом, не соблазнительный пример, а грозное предостережение смельчаку, который впредь попробует писать подобные стихи.

Анненский с такой же твердостью, как Брюсов, ввел в поэзию исторически объективную тему, ввел в лирику психологический конструктивизм. Сгорая жаждой учиться у Запада, он не имел учителей, достойных своего задания, и вынужден был притворяться подражателем. Психологизм Анненского – не каприз и не мерцание изощренной впечатлительности, а настоящая твердая конструкция. От «Стальной цикады» Анненского к «Стальному соловью» Асеева лежит прямой путь. Анненский научил пользоваться психологическим анализом как рабочим инструментом в лирике. Он был настоящим предшественником психологической конструкции в русском футуризме, столь блестяще возглавляемой Пас-

тернаком. Анненский до сих пор не дошел до русского читателя и известен лишь по вульгаризации его методов Ахматовой. Это один из самых настоящих подлинников русской поэзии. «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» хочется целиком перенести в антологию.

У российского символизма были свои Вергилии и Овидии, у него же были и свои Катуллы, не столь по возрасту, сколь по типу творчества. Здесь следует упомянуть о Кузмине и Ходасевиче. Это типичные младшие поэты со всей свойственной младшим поэтам чистотой и прелестью звука. Для Кузмина старшая линия мировой литературы как будто вообще не существует. Он весь замешен на пристрастии к ней и на канонизации младшей линии, не выше комедии Гольдони и любовных песенок Сумарокова. В своих стихах он довольно удачно культивировал сознательную небрежность и мешковатость речи, испещренной галлицизмами и полонизмами. Зажигаясь от младшей поэзии Запада, хотя бы Мюссе – «Новый Ролла», он дает читателю иллюзию совершенно искусственной и преждевременной дряхлости русской поэтической речи. Поэзия Кузмина – преждевременная старческая улыбка русской лирики.

Ходасевич культивировал тему Баратынского: «Мой дар убог, и голос мой негромок» и всячески варьировал тему недоноска. Его младшая линия – стихи второстепенных поэтов пушкинской и послепушкинской поры, домашние поэты-любители, вроде графини Ростопчиной, Вяземского и др. Идя от лучшей поры русского поэтического дилетантизма, от домашнего альбома, дружеского послания в стихах, обыденной эпиграммы, Ходасевич донес даже до двадцатого века замысловатость и нежную грубость простонародного московского говорка, каким пользовались в барских литературных кругах прошлого века. Стихи его очень народны, очень литературны и очень изысканны.

Напряженный интерес ко всей русской поэзии в целом, начиная от мощно неуклюжего Державина до Эсхила русского ямбического стиха – Тютчева, пред-

шествовал футуризму. Все старые поэты в эту пору, приблизительно перед началом мировой войны, показались внезапно новыми. Лихорадка переоценки и поспешного исправления исторической несправедливости и короткой памяти охватила всех. В сущности, тогда вся русская поэзия новой пытливости и обновленному слуху читателя предстала как заумная. Революционная переоценка прошлого предшествовала созидательной революции. Утверждение и оправдание настоящих ценностей прошлого – столь же революционный акт, как создание новых ценностей. Но, к величайшему сожалению, память и дело быстро разошлись, не пошли рука об руку. Будущники и пассеисты очень быстро очутились в двух враждующих станах. Будущники огульно отрицали прошлое, однако это отрицание было не чем иным, как диетой. Из соображений гигиены они запрещали себе чтение старых поэтов или читали их под сурдинку, не признаваясь в этом публично. Точно такую же диету прописали себе и пассеисты. Я решаюсь утверждать, что многие почтенные литераторы до последнего времени, когда они были к этому вынуждены, не читали своих современников.

Казалось, никогда еще история литературы не показывала такой непримиримой вражды и непонимания. Какая-нибудь вражда классиков с романтиками – детская игра по сравнению с разверзнувшейся в России пропастью. Но очень скоро подоспел критерий, позволяющий разобраться в страстной литературной тяжбе двух поколений: кто не понимает нового, тот ничего не смыслит в старом, а кто смыслит в старом, тот обязан понимать и новое. Всё несчастье, когда вместо настоящего прошлого с его глубокими корнями становится «вчерашний день». Этот «вчерашний день» – легко усваиваемая поэзия, отгороженный курятник, уютный закуток, где кудахчут и топчутся домашние птицы. Это не работа над словом, а, скорее, отдых от слова.

Границы такого мира, уютного отдохновения от деятельной поэзии, сейчас определяются приблизительно Ахматовой и Блоком, и не потому, чтобы Ахма-

това или Блок после необходимого отбора из их произведений оказались плохи сами по себе, ведь Ахматова и Блок никогда не предназначались для людей с отмирающим языковым сознанием. Если в них умирало языковое сознание эпохи, то умирало славной смертью. Это было то, «что в существе разумном мы зовем – возвышенной стыдливостью страданья», а никак не закоренелая тупость, граничащая с злобным невежеством, их присяжных критиков и поклонников. Ахматова, пользуясь чистейшим литературным языком своего времени, применяла с исключительным упорством традиционные приемы русской, да и не только русской, а всякой вообще народной песни. В ее стихах отнюдь не психологическая изломанность, а типический параллелизм народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов, по схеме: «в огороде бузина, а в Киеве дядя». Отсюда двустворчатая строфа с неожиданным выпадом в конце. Стихи ее близки к народной песне не только по структуре, но и по существу, являясь всегда, неизменно, причитаниями. Принимая во внимание чисто литературный, сквозь стиснутые зубы процеженный словарь поэта, эти качества делают ее особенно интересной, позволяя в литературной русской даме двадцатого века угадывать бабу и крестьянку.

Блок – сложнейшее явление литературного эклектизма, – это собиратель русского стиха, разбросанного и растерянного исторически разбитым девятнадцатым веком. Великая работа собирания русского стиха, произведенная Блоком, еще не ясна для современников и только инстинктивно чувствуется ими как певучая сила. Собирательная природа Блока, его стремление к централизации стиха и языка, напоминает государственное чутье исторических московских деятелей. Это властная, крутая рука по отношению ко всякому провинциализму: всё для Москвы, то есть в данном случае для исторически сложившейся поэзии традиционного языка-государственника. Футуризм весь в провинциализмах, в удельном буйстве, в фольклорной и этнографической разноголо-

сице. Поищите-ка ее у Блока! Поэтически его работа шла вразрез с историей и служит доказательством тому, что государство языка живет своей особой жизнью.

В сущности, футуризм должен был направить свое острие не против бумажной крепости символизма, а против живого и действительно опасного Блока. И если он этого не сделал, то лишь благодаря внутренне свойственным ему пиетету и литературной корректности.

Блоку футуризм противопоставил Хлебникова. Что им сказать друг другу? Их битва продолжается и в наши дни, когда нет в живых ни того, ни другого. Подобно Блоку, Хлебников мыслил язык как государство, но отнюдь не в пространстве, не географически, а во времени. Блок – современник до мозга костей, время его рухнет и забудется, а все-таки он останется в сознании поколений современником своего времени. Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе – железнодорожный мост или «Слово о полку Игореве». Поэзия Хлебникова идиотична – в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова.

Современники не могли и не могут ему простить отсутствия у него всякого намека на аффект своей эпохи. Каков же должен быть ужас, когда этот человек, совершенно не видящий собеседника, ничем не выделяющий своего времени из тысячелетий, оказался к тому же необычайно общительным и в высокой степени наделенным чисто пушкинским даром поэтической беседы-болтовни. Хлебников шутит – никто не смеется. Хлебников делает легкие изящные намеки – никто не понимает.

Огромная доля написанного Хлебниковым – не что иное, как легкая поэтическая болтовня, как он ее понимал, соответствующая отступлениям из «Евгения Онегина» или пушкинскому: «Закажи себе в Твери с пармезаном макарони и яичницу свари». Он писал шуточные драмы – «Мир с конца» и трагические буффонады – «Барышня смерть». Он дал образцы чудесной прозы –

девственной и невразумительной, как рассказ ребенка, от наплыва образов и понятий, вытесняющих друг друга из сознания. Каждая его строчка – начало новой поэмы. Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень.

Как бы для контраста рядом с Хлебниковым насмешливый гений судьбы поставил Маяковского с его поэзией здравого смысла. Здравый смысл есть во всякой поэзии. Но специальный здравый смысл – не что иное, как педагогический прием. Школьное преподавание, внедряющее заранее известные истины в детские головы, пользуется наглядностью, то есть поэтическим орудием. Патетика здравого смысла есть часть школьного преподавания. Заслуга Маяковского в поэтическом усовершенствовании школьного преподавания – в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс.

Подобно школьному учителю, Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими эмблемами наглядного метода. Отвратительную газету недавней современности, в которой никто ничего не мог понять, он заменил простой здоровой школой. Великий реформатор газеты, он оставил глубокий след в поэтическом языке, донельзя упростив синтаксис и указав существительному почетное и первенствующее место в предложении. Сила и меткость языка сближают Маяковского с традиционным балаганным раешником.

И Хлебников, и Маяковский настолько народны, что, казалось бы, народничеству, то есть грубо подслащенному фольклору, рядом с ними нет места. Однако он продолжает существовать в поэзии Есенина и отчасти Клюева. Значение этих поэтов – в их богатых провинциализмах, сближающих их с одним из основных устремлений эпохи.

Совершенно в стороне от Маяковского стоит Асеев. Он создал словарь квалифицированного техника. Это

поэт-инженер, специалист, организатор труда. На Западе таковые, то есть инженеры, радиотехники, изобретатели машин, поэтически безмолвствуют или читают Франсуа Коппе. Для Асеева характерно, что машина как целесообразный снаряд кладется им в основу стиха, вовсе не говорящего о машине. Смыкание и размыкание лирического тока дает впечатление быстрого перегорания и сильного эмоционального разряда. Асеев исключительно лиричен и трезв в отношении к слову. Он никогда не поэтизирует, а просто прокладывает лирический ток, как хороший монтер, пользуясь нужным материалом.

Сейчас плотины, искусственно задерживающие развитие поэтического языка, уже рухнули, и всякое вылощенное и мундирное новаторство является ненужным и даже реакционным.

Собственно творческой в поэзии является не эпоха изобретения, а эпоха подражания. Когда требники написаны, тогда-то и служить обедню. Последним выпущенным для всеобщего обихода и пользования российским поэтическим требником была «Сестра моя – жизнь» Пастернака. Со времен Батюшкова в русской поэзии не звучало столь новой и зрелой гармонии. Пастернак не выдумщик и не фокусник, а зачинатель нового лада, нового строя русского стиха, соответствующего зрелости и мужественности, достигнутой языком. Этой новой гармонией можно высказать всё, что угодно, – ею будут пользоваться все, хотят они того или не хотят, потому что отныне она – общее достояние всех русских поэтов.

До сих пор логический строй предложения изживался вместе с самим стихотворением, то есть был лишь кратчайшим способом выражения поэтической мысли. Привычный логический ход от частого поэтического употребления стирается и становится незаметным как таковой. Синтаксис, то есть система кровеносных сосудов стиха, поражается склерозом. Тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения. Именно этому удивлялся в Батюшкове Пушкин, и своего Пушкина ждет Пастернак.

«Vulgata»

(Заметки о поэзии)

Современная русская поэзия не свалилась с неба, а была предсказана всем поэтическим прошлым нашей страны, – разве щелканьем и цоканием Языкова не был предсказан Пастернак, и разве одного этого примера не достаточно, чтоб показать, как поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нимало не смущаясь равнодушием разделяющего их времени. В поэзии всегда война. И только в эпохи общественного идиотизма наступает мир или перемирие. Корневоды, как полководцы, ополчаются друг на друга. Корни слов воюют в темноте, отымая друг у друга пищу и земные соки. Борьба русской, то есть мирской бесписьменной, речи, домашнего корнесловья, языка мирян, с письменной речью монахов, с церковнославянской, враждебной, византийской грамотой – сказывается до сих пор.

Первые интеллигенты были византийские монахи, они навязали языку чужой дух и чужое обличье. Чернецы, то есть интеллигенты, и миряне всегда говорили в России на разных языках. Славянщина Кирилла и Мефодия для своего времени была тем же, чем волапюк газеты для нашего времени. Разговорная речь любит приспособление. Из враждебных кусков она создает сплав. Разговорная речь всегда находит средний удобный путь. По отношению ко всей истории языка она настроена прими-

ренчески и определяется расплывчатым благодушием, то есть оппортунизмом. Поэтическая речь никогда не бывает достаточно «замирена», и в ней через много столетий открываются старые нелады, – это янтарь, в котором жужжит муха, давным-давно затянутая смолой, живое чужеродное тело продолжает жить и в окаменелости. Всё, что работает в русской поэзии на пользу чужой монашеской словесности, всякая интеллигентская словесность, то есть «Византия», – реакционна, то есть зла, несет зло. Всё, что клонится к обмирщению поэтической речи, то есть к изгнанию из нее монашествующей интеллигенции, Византии, – несет языку добро, то есть долговечность, и помогает ему, как праведнику, совершить подвиг самостоятельного существования в семье других наречий. Возможна и совершенно обратная картина, скажем, если бы народ с природной теократией, вроде тибетского, освобождался от светских чужеземных завоевателей, вроде маньчжур. В русской поэзии первостепенное дело делали только те работники, какие непосредственно участвовали в великом обмирщении языка, его секуляризации. Это – Тредьяковский, Ломоносов, Батюшков, Языков и, наконец, Хлебников и Пастернак.

Рискуя показаться чрезвычайно элементарным, донельзя упростить предмет, я изобразил бы отрицательный и положительный полюсы в состоянии поэтического языка как буйное морфологическое цветение и отвердение морфологической лавы под смысловой корой.

Поэтическую речь живит блуждающий, многосмысленный корень. Множитель корня – согласный звук, показатель его живучести (классический пример – «Смеярышня смехочеств» Хлебникова). Слово размножается не гласными, а согласными. Согласные – семя и залог потомства языка.

Пониженное языковое сознание – отмиранье чувства согласной.

Русский стих насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь. Монашеская речь – литания гласных.

Благодаря тому, что борьба с монашески интеллигентской Византией на военном поле поэзии после Языкова заглохла и на этом славном поприще долго не являлось нового героя, русские поэты один за другим стали глохнуть к шуму языка, становились тугими на ухо к прибою звуковых волн и только через слуховую трубку различали в шуме словаря свой собственный малый словарь. Пример: глухому старцу в «Горе от ума» кричат: «Князь, князь, назад». Небольшой словарь еще не грех и не порочный круг. Он замыкает иногда говорящего и пламенным кругом, но он есть признак того, что говорящий не доверяет родной почве и не всюду может поставить свою ногу. Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов – словарь полинезийца. Но это, по крайней мере, были аскеты, подвижники. Они стояли на колодах. Ахматова же стоит на паркетине – это уже паркетное столпничество. Кузмин посыпает паркет травкой, чтобы было похоже на луг («Нездешние вечера»).

У Пушкина есть два выражения для новаторов в поэзии, одно: «чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, снова улететь», а другое: «когда великий Глюк явился и открыл нам новы тайны». Всякий, кто поманит родную поэзию звуком и образом чужой речи, будет новатором первого толка, то есть соблазнителем.

Неверно, что в русской речи спит латынь, неверно, что спит в ней Эллада. С тем же правом можно расколдовать в музыке русской речи негритянские барабаны и односложные словоизъявления кафров. В русской речи спит она сама, и только она сама. Российскому стихотворцу не похвала, а прямая обида, если стихи его звучат, как латынь. А как же Глюк? – Глубокие, пленительные тайны? – Для российской поэтической судьбы глубокие, пленительные глюковские тайны не в санскрите и не в эллинизме, а в последовательном обмирщении поэтической речи. – Давайте нам вульгату, не хотим латинской библии.

Когда я читаю «Сестру мою – жизнь» Пастернака – я испытываю ту самую чистую радость вульгатности, освобожденной от внешних влияний мирской речи, черной поденной речи Лютера, после напряженной, пусть понятной, всем, всем, конечно, понятной, но ненужной латыни, заумной некогда, но давно переставшей быть заумной, к великому огорченью монахов. Так радовались немцы в своих черепичных домах, впервые открывая свеженькие, типографской краской пахнущие, свои готические библии.

Чтение же Хлебникова может сравниться с еще более величественным и поучительным зрелищем, – ка́к мог бы и должен был бы развиваться язык-праведник, не обремененный и не оскверненный историческими невзгодами и насильями. Речь Хлебникова до того мирская, до того вульгатна, как если бы никогда не существовало ни монахов, ни Византии, ни интеллигентской письменности. Это абсолютно светская и мирская русская речь, впервые прозвучавшая за всё время существования русской книжной грамоты. Если принять такой взгляд, отпадает необходимость считать Хлебникова каким-то колдуном и шаманом. Он наметил пути развития языка, переходные, промежуточные, и этот исторически не бывший путь российской речевой судьбы, осуществленный только в Хлебникове, закрепился в его зауми, которая есть не что иное, как переходные формы, не успевшие затянуться смысловой корой правильно и праведно развивающегося языка.

Когда пароход после каботажного плаванья выходит в открытое море, те, кто не выносит качки, выходят на берег. После Хлебникова и Пастернака российская поэзия снова выходит в открытое море, и многим из привычных пассажиров придется распроститься с ее пароходом. Я уже вижу их с чемоданами, стоящими у трапа, перекинутого на берег. Зато как желанен каждый новый пассажир, вступивший на палубу именно в эту минуту!

Борис Пастернак

Когда явился Фет, русскую поэзию взбудоражило «серебро и колыханье сонного ручья», а уходя, Фет сказал: «И горящею солью нетленных речей». Эта горящая соль каких-то речей, этот посвист, щелканье, шелестение, сверкание, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака. Перед нами значительное патриархальное явление русской поэзии Фета.

Величественная домашняя русская поэзия Пастернака уже старомодна, она безвкусна потому, что бессмертна; она бесстильна потому, что захлебывается от банальности классическим восторгом цокающего соловья. Да, поэзия Пастернака – прямое токование (глухарь на току, соловей по весне), прямое следствие особого физиологического устройства горла, такая же родовая примета, как оперенье, как птичий хохолок.

Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьев поединок...

Стихи Пастернака почитать – горло прочистить, дыханье укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны от туберкулеза. У нас сейчас нет более здоровой поэзии. Это – кумыс после американского молока.

Книга «Сестра моя – жизнь» представляется мне сборником прекрасных упражнений дыханья: каждый раз голос ставится по-иному, каждый раз иначе регулируется мощный дыхательный аппарат.

У Пастернака синтаксис убежденного собеседника, который горячо и взволнованно что-то доказывает, а что он доказывает?

Разве просит арум
У болота милостыни?
Ночи дышат даром
Тропиками гнилостными.

Так, размахивая руками, бормоча, плетется поэзия, пошатываясь, головокружа, блаженно очумелая и все-таки единственная трезвая, единственная проснувшаяся из всего, что есть в мире.

Конечно, Герцен и Огарев, когда стояли на Воробьевых горах мальчиками, испытывали физиологически священный восторг пространства и птичьего полета. Поэзия Пастернака рассказала нам об этих минутах – это блестящая Нике, перемещенная с Акрополя на Воробьевы горы.

К юбилею Ф. К. Сологуба

Сегодня Ленинград, а с ним вся литературная Россия, празднует сорокалетие литературной деятельности Федора Кузьмича Сологуба (Тетерникова). Поэзия Сологуба связана с глухим старческим временем – восьмидесятыми и девяностыми годами в истоках своих, и с отдаленнейшим будущим связана она своей природой.

Среди всех стихов, какие печатали сверстники молодого Сологуба, стихи его сразу выделились особой твердостью, уверенной гармонией, высокой и человеческой ясностью.

Может быть впервые после долгого, долгого перерыва в русских стихах прозвучало волевое начало – воля к жизни, воля к бытию.

Среди полусуществований, среди ублюдков литературы и жизни появилась личность цельная, жаждущая полноты бытия, трепещущая от сознанья своей связи с миром.

В те печальные годы ничто не называлось своим именем: проза называлась «беллетристикой» и жалкое поэтизированье называлось поэзией. Не было недостатка в писателях обличительного склада, кругом раздавалось лирическое нытье. Казалось, в этой обстановке не может быть места не только величию, но даже значительности. Но Сологуб поднял на плечи свои огромную работу, обоб-

щающей силой человеческого духа он поднял современность до значенья эпохи и той же обобщающей силой беспомощный лепет современников возвысил до выразительности вечных, классических формул.

В наследство от прошлого он получил горсточку слов, скудный словарь и немного образов. Но, как дитя, играющее камушками, он научил нас играть и этими скудными дарами времени с ясной свободой и вдохновеньем.

Для людей моего поколения Сологуб был легендой уже двадцать лет назад. Мы спрашивали себя: кто этот человек, чей старческий голос звучит с такой бессмертной силой? Сколько ему лет? Где черпает он свою свободу, это бесстрашие, эту нежность и утешительную сладость, эту ясность духа в самом отчаяньи?

Сначала, по юношеской своей незрелости, мы видели в Сологубе только утешителя, бормочущего сонные слова, только искусного колыбельщика, который учит забытью, – но чем дальше, тем больше мы понимали, что поэзия Сологуба есть наука действия, наука воли, наука мужества и любви.

Прозрачными горными ручьями текли сологубовские стихи с альпийской тютчевской вершины. Ручейки эти журчали так близко от нашего жилья, от нашего дома. Но где-то тают в розоватом холоде альпийском вечные снега Тютчева. Стихи Сологуба предполагают существование и таяние вечного льда. Там, наверху, в тютчевских Альпах, их причина, их зарождение. Это нисхождение в долину, спуск к жилью и житью – снеговых, эфирно-холодных залежей русской поэзии, может быть слишком неподвижных и эгоистических в ледяном своем равнодушии и доступных лишь для отважного читателя. Тают, тают тютчевские снега через полвека, Тютчев спускается к нашим домам: это второй акт, необходимый как выдыхание после вдыхания, как гласная в слоге после согласной, это не перекличка и даже не продолжение, а кругооборот вещества, великий оборот *естества* в русской поэзии с ее Альпами и равнинами.

Не понимаю, отчего
В природе мертвенной и скудной
Воссоздается властью чудной
Единой жизни торжество.

Есть голоса эпох, которые нуждаются в переводчике. Есть косноязычные времена, лишенные голоса. Из косноязычья рождается самый прозрачный голос. От прозрачного отчаяния один шаг до радости. К будущему обращена вся поэзия Сологуба. Он родился в безвременьи и медленно насыщался временем, учился дышать и учил любить.

Внуки и правнуки поймут Сологуба, и поймут посвоему, и для них «Пламенный круг» будет книгой, сжигающей уныние, превращающей нашу косную природу в легкий и чистый пепел.

Федор Кузьмич Сологуб, как немногие, любит всё подлинно новое в русской поэзии. Не к перепевам и к застывшим формам он нас зовет. И лучший урок из его поэзии: если можешь, если умеешь, делай новое, если нет, то прощайся с прошлым, но так прощайся, чтобы сжечь это прошлое своим прощанием.

Выпад

1

В поэзии нужен классицизм, в поэзии нужен эллинизм, в поэзии нужно повышенное чувство образности, машинный ритм, городской коллективизм, крестьянский фольклор... Бедная поэзия шарахается под множеством наведенных на нее револьверных дул неукоснительных требований. Какой должна быть поэзия? Да может, она совсем не должна, никому она не должна, кредиторы у нее все фальшивые! Нет ничего легче, как говорить о том, что нужно, необходимо в искусстве: во-первых, это всегда произвольно и ни к чему не обязывает; во-вторых, это неиссякаемая тема для философствования; в-третьих, это избавляет от очень неприятной вещи, на которую далеко не все способны, а именно – благодарности к тому, что есть, самой обыкновенной благодарности к тому, что в данное время является поэзией.

О, чудовищная неблагодарность: Кузмину, Маяковскому, Хлебникову, Асееву, Вячеславу Иванову, Сологубу, Ахматовой, Пастернаку, Гумилеву, Ходасевичу, уж на что они не похожи друг на друга, из разной глины. Ведь они все русские поэты не на вчера, не на сегодня, а навсегда. Такими нас обидел бог. Народ не выбирает своих поэтов, точно так же, как никто не выбирает родителей.

Народ, который не умеет чтить своих поэтов, заслуживает... Да ничего он не заслуживает – пожалуй, просто ему не до них. Но какая разница между чистым незнанием народа и полузнанием невежественного щеголя! Готтентоты, испытывая своих стариков, заставляют их карабкаться на дерево и потом трясут дерево: если старик настолько одряхлел, что свалится, значит, нужно его убить. Сноб копирует готтентота, его излюбленный критический прием напоминает только что описанный. Я думаю, что на это занятие нужно ответить презрением. Кому – поэзия, кому – готтентотская забава.

Ничто так не способствует укреплению снобизма, как частая смена поэтических поколений при одном и том же поколении читателей. Читатель приучается чувствовать себя зрителем в партере: перед ним дефилируют сменяющиеся школы. Он морщится, гримасничает, привередничает. Наконец, у него появляется совсем уже необоснованное сознание превосходства – постоянного перед переменным, неподвижного перед движущимся. Бурная смена поэтических школ в России, от символистов до наших дней, свалилась на голову одного и того же читателя.

Читательское поколение девяностых годов выпадает как несостоятельное, совершенно некомпетентное в поэзии. Поэтому символисты долго ждали своего читателя и силою вещей, по уму, образованию и зрелости, оказались гораздо старше той зеленой молодежи, к которой они обращались. Девятисотые годы, по упадочности общественного вкуса, были немногим выше девяностых, и, наряду с «Весами», боевой цитаделью новой школы, существовала безграмотная традиция «Шиповников», чудовищная по аляповатости и невежественной претенциозности альманашная литература.

Когда из широкого лона символизма вышли индивидуально-законченные поэтические явления, когда род распался и наступило царство личности, поэтической особи, читатель, воспитанный на родовой поэзии, каковой был символизм, лоно всей новой русской поэ-

зии, – читатель растерялся в мире цветущего разнообразия, где всё уже не было покрыто шапкой рода, а каждая особь стояла отдельно с обнаженной головой. После родовой эпохи, влившей новую кровь, провозгласившей канон необычайной емкости, после густой смеси, торжествовавшей в густом благовесте Вячеслава Иванова, наступило время особи, личности. Но вся современная русская поэзия вышла из родового символического лона. У читателя короткая память – он этого не хочет знать. О желуди, желуди, зачем дуб, когда есть желуди!

2

Однажды удалось сфотографировать глаз рыбы. Снимок запечатлел железнодорожный мост и некоторые детали пейзажа, но оптический закон рыбьего зрения показал всё это в невероятно искаженном виде. Если бы удалось сфотографировать поэтический глаз академика Овсянико-Куликовского или среднего русского интеллигента, как они видят, например, своего Пушкина, получилась бы картина не менее неожиданная, нежели зрительный мир рыбы.

Искажение поэтического произведения в восприятии читателя – совершенно необходимое социальное явление, бороться с ним трудно и бесполезно: легче провести в СССР электрификацию, чем научить всех грамотных читать Пушкина, как он написан, а не так, как того требуют их душевные потребности и позволяют их умственные способности.

В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, значков, указателей, подразумеваемых, делающих текст понятным и закономерным. Но все эти пропущенные знаки не менее точны, нежели нотные или иероглифы танца, поэтически грамотный читатель расставляет их от себя, как бы извлекая их из самого текста.

Поэтическая грамотность ни в коем случае не совпадает ни с грамотностью обычной, то есть уменьем читать буквы, ни даже с литературной начитанностью. Если литературная неграмотность в России велика, то поэтическая неграмотность чудовищна, и тем хуже, что ее смешивают с общей, и всякий умеющий читать считается поэтически грамотным. Сказанное сугубо относится к полуобразованной интеллигентской массе, зараженной снобизмом, потерявшей коренное чувство языка, щекочущей давно притупившиеся языковые нервы легкими и дешевыми возбудителями, сомнительными лиризмами и неологизмами, нередко чуждыми и враждебными русской речевой стихии.

Вот потребности этой деклассированной в языковом отношении среды должна удовлетворять текущая русская поэзия.

Слово, рожденное в глубочайших недрах речевого сознания, обслуживает глухонемых и косноязычных, кретинов и дегенератов слова.

Великая заслуга символизма, его правильная позиция в отношении к русскому читательскому обществу была в его учительстве, в его врожденной авторитетности, в патриархальной вескости и законодательной тяжести, которой он воспитывал читателя.

Читателя нужно поставить на место, а вместе с ним и вскормленного им критика. Критики как произвольного истолкования поэзии не должно существовать, она должна уступить объективному научному исследованию – науке о поэзии.

Быть может, самое утешительное во всем положении русской поэзии – это глубокое и чистое неведение, незнание народа о своей поэзии.

Массы, сохранившие здоровое языковое чутье, – те слои, где произрастает, крепнет и развивается морфология языка, еще не вошли в соприкосновение с русской лирикой. Она еще не дошла до своих читателей и, может быть, дойдет до них только тогда, когда погаснут поэтические светила, пославшие свои лучи к этой отдаленной и пока недостижимой цели.

Разговор о Данте

Cosi gridai colla faccia levata...
(Inf. XVI, 76)

I

Поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается он из двух звучаний: первое из этих звучаний – это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь, то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями.

В таком понимании поэзия не является частью природы – хотя бы самой лучшей, отборной – и еще меньше является ее отображением, что привело бы к издевательству над законом тождества, но с потрясающей независимостью водворяется на новом, внепространственном, поле действия, не столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечии именуемых образами.

Поэтическая речь, или мысль, лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещиванье двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, – абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что, на мой взгляд, вернейший признак отсутствия поэ-

зии, ибо там, где обнаружена соизмеримость с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала.

Дант – орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов. Он стратег превращений и скрещиваний, и меньше всего он поэт в «общеевропейском» и внешнекультурном значении этого слова.

Борцы, свивающиеся в клубок на арене, могут быть рассматриваемы как орудийное превращение и созвучие.

«Эти обнаженные и лоснящиеся борцы, которые прохаживаются, кичась своими телесными доблестями, прежде чем сцепиться в решительной схватке...»

Между тем современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга.

Вообразите нечто понятое, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения...

В поэзии важно только исполняющее понимание – отнюдь не пассивное, не воспроизводящее, не пересказывающее. Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа.

Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу; чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться.

Иначе неизбежен долбеж, вколачиванье готовых гвоздей, именуемых культурно-поэтическими образами.

Внешняя, поясняющая образность несовместима с орудийностью.

Качество поэзии определяется быстротой и решительностью, с которой она внедряет свой исполнительский замысел-приказ в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования. Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, –

так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку.

Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации.

Она – прочнейший ковер, сотканный из влаги, ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны – в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы. Животный, растительный, степной, скифский, египетский – какой угодно, национальный или варварский, – он всегда говорящ, видящ, деятелен.

Орнамент строфичен.

Узор строчковат.

Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме – il disio!

Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к нёбу...

Внутренний образ стиха неразлучим с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего и волнующегося сказителя.

Искусство речи именно искажает наше лицо, взрывает его покой, нарушает его маску.

Когда я начал учиться итальянскому языку и чуть-чуть познакомился с его фонетикой и просодией стиха, я вдруг понял, что центр тяжести речевой работы переместился ближе к губам, к наружным устам. Кончик языка внезапно оказался в почете. Звук ринулся к затвору

зубов. Еще что меня поразило – это инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм.

E consolando usava l'idioma
Che prima i padri e le madri trastulla;
....
Favoleggiava con la sua famiglia
De' Troiani, di Fiesole, e di Roma.
(Par. XV, 122–123, 125–126)

Угодно ли вам познакомиться со словарем итальянских рифм? Возьмите весь словарь итальянский и листайте его как хотите. Здесь всё рифмует друг с другом. Каждое слово просится в concordanza.

Чудесно здесь обилие брачущихся окончаний. Итальянский глагол усиливается к концу и только в окончании живет. Каждое слово спешит взорваться, слететь с губ, уйти, очистить место другим.

Когда понадобилось начертать окружность времени, для которого тысячелетие меньше, чем мигание ресницы, Дант вводит детскую заумь в свой астрономический, концертный, глубоко публичный, проповеднический словарь.

Творение Данта есть прежде всего выход на мировую арену современной ему итальянской речи – как целого, как системы.

Самый дадаистический из романских языков выдвигается им на международное первое место.

II

Необходимо показать кусочки дантовских ритмов. Об этом не имеют понятия, а знать это нужно. Кто говорит: «Дант скульптурный», – тот во власти нищенских определений великого европейца. Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке. Единство света, звука и материи составляет ее внутреннюю природу. Чтение Данта есть прежде всего бесконечный труд, по мере успехов отдаляющий нас от цели. Если первое чтение вызывает лишь одышку и здоровую уста-

лость, то запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии.

«Inferno» и в особенности «Purgatorio» прославляют человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханьем и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов.

У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка – разновидность накопленного движения: площадка для разговора создается альпийскими усилиями. Стопа стихов – вдох и выдох – шаг. Шаг – умозаключающий, бодрствующий, силлогизирующий.

Образованность – школа быстрейших ассоциаций: ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам – вот любимая похвала Данта.

В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что бегает быстрее.

«Он отвернулся и показался мне одним из тех, которые бегают взапуски по зеленым лугам в окрестностях Вероны, и всей своей статью он напоминал о принадлежности к числу победителей, а не побежденных...»

Омолаживающая сила метафоры возвращает нам образованного старика Брунетто Латини в виде юноши – победителя на спортивном пробеге в Вероне.

Что такое дантовская эрудиция?

Аристотель, как махровая бабочка, окаймлен арабской каймой Аверроэса:

Averrois, che il gran comento feo.
(Inf. IV, 144)

В данном случае араб Аверроэс аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они умещаются на мембране одного крыла.

Конец четвертой песни «Inferno» – настоящая цитатная оргия. Я нахожу здесь чистую и беспримесную демонстрацию упоминательной клавиатуры Данта.

Клавишная прогулка по всему кругозору античности. Какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с глазами грифа и Демокрит, разъявший материю на атомы.

Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования.

Я хочу сказать, что композиция складывается не в результате накопления частностей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство, или измерение, но каждый раз в строго указанный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации.

Самих вещей мы не знаем, но зато весьма чувствительны к их положению. И вот, читая песни Данта, мы получаем как бы информационные сводки с поля военных действий и по ним превосходно угадываем, как звукоборствует симфония войны, хотя сам по себе каждый бюллетень чуть-чуть и кое-где передвигает стратегические флажки или показывает на кой-какие изменения в тембре канонады.

Таким образом, вещь возникает как целокупность в результате одного дифференцирующего порыва, которым она пронизана. Ни одну минуту она не остается похожа на себя самое. Если бы физик, разложивший атомное ядро, захотел его вновь собрать, он бы уподобился сторонникам описательной и разъяснительной поэзии, для которой Дант на веки вечные чума и гроза.

Если бы мы научились слышать Данта, мы бы слышали созревание кларнета и тромбона, мы бы слышали превращение виолы в скрипку и удлинение вентиля валторны. И мы были бы слушателями того, как вокруг

лютни и теорбы образуется туманное ядро будущего гомофонного трехчастного оркестра.

Еще, если бы мы слышали Данта, мы бы нечаянно окунулись в силовой поток, именуемый то композицией – как целое, то в частности своей – метафорой, то в уклончивости своей – сравнением, порождающий определения для того, чтобы они вернулись в него, обогащали его своим таяньем и, едва удостоившись первой радости становления, сейчас же теряли свое первородство, примкнув к стремящейся между смыслами и омывающей их материи.

Начало десятой песни «Inferno». Дант вталкивает нас во внутреннюю слепоту композиционного сгустка:

«Теперь мы вступили на узкую тропу между стеной скалы и мучениками – учитель мой и я у него за плечами».

Все усилия направлены на борьбу с гущиной и неосвещенностью места. Световые формы прорезаются, как зубы. Сильные характеры здесь необходимы, как факелы в пещере.

Дант никогда не вступает в единоборство с материей, не приготовив органа для ее уловления, не вооружившись измерителем для отсчета конкретного каплющего или тающего времени. В поэзии, где всё есть мера и всё исходит от меры и вращается вокруг нее и ради нее, измерители суть орудия особого свойства, несущие особую активную функцию. Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но сама ее делает.

И вот мы видим, что диалог десятой песни «Inferno» намагничен временны́ми глагольными формами – несовершенное и совершенное прошедшее, сослагательное прошедшее, само настоящее и будущее даны в десятой песни категорийно, категорично, авторитарно.

Вся песнь построена на нескольких глагольных выпадах, дерзко выпрыгивающих из текста. Здесь развертывается как бы фехтовальная таблица спряжений, и мы буквально слышим, как глаголы временят.

Выпад первый:

> 'La gente che per li sepolcri giace
> Potrebbesi veder?..'

«Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба, дозволено ли мне увидеть?..»

Второй выпад:

> 'Volgiti: che fai?'

В нем дан ужас настоящего, какой-то terror praesentis[1]. Здесь беспримесное настоящее взято как чуранье. В полном отрыве от будущего и прошлого настоящее спрягается как чистый страх, как опасность.

Три оттенка прошедшего, складывающего с себя ответственность за уже свершившееся, даны в терцине:

> Я пригвоздил к нему свой взгляд,
> И он выпрямился во весь рост,
> Как если бы уничижал ад великим презреньем.

Затем, как мощная туба, врывается прошедшее в вопросе Фаринаты:

> 'Chi fur li maggior tui?' – «Кто были твои предки?»

Как здесь вытянулся вспомогательный глагол – маленькое обрубленное «fur» вместо «furon»! Не так ли при помощи удлинения вентиля образовалась валторна?

Дальше идет обмолвка совершенным прошедшим. Эта обмолвка подкосила старика Кавальканти: о своем сыне, еще здравствующем поэте Гвидо Кавальканти, он услышал от сверстника его и товарища – от Алигьери нечто – всё равно что – в роковом совершенном прошедшем: «ebbe».

И как замечательно, что именно эта обмолвка открывает дорогу главному потоку диалога: Кавальканти смывается, как отыгравший гобой, а Фарината, как медлительный шахматный игрок, продолжает прерванный ход, возобновляет атаку:

---

[1] ужас настоящего времени (*лат.*).

'E se', continuando al primo detto,
'S'egli han quell'arte', disse, 'male appresa,
Ciò mi tormenta più che questo letto'.

Диалог в десятой песни «Inferno» – нечаянный прояснитель ситуации. Она вытекает сама собой из междуречья.

Все полезные сведенья энциклопедического характера оказываются сообщенными уже в начальных стихах песни. Амплитуда беседы медленно, упорно расширяется; косвенно вводятся массовые сцены и толповые образы.

Когда встает Фарината, презирающий ад наподобие большого барина, попавшего в тюрьму, маятник беседы уже раскачивается во весь диаметр сумрачной равнины, изрезанной огнепроводами.

Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского, только в тринадцатом веке и у Данта оно было гораздо сильнее. Дант нарывается, напарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринатой совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкивались на своих мучителей – в самом неподходящем месте. Навстречу плывет голос – пока еще неизвестно чей. Всё труднее и трудней становится читателю дирижировать разрастающейся песнью. Этот голос, первая тема Фаринаты – крайне типичная для «Inferno» малая дантовская arioso умоляющего типа:

«О тосканец, путешествующий живым по огненному городу и разговаривающий столь красноречиво! Не откажись остановиться на минуту. По говору твоему я опознал в тебе гражданина из той благородной области, которой я – увы! – был слишком в тягость!..»

Дант – бедняк. Дант – внутренний разночинец старинной римской крови. Для него-то характерна совсем не любезность, а нечто противоположное. Нужно быть слепым кротом для того, чтобы не заметить, что на всем протяжении «Divina Commedia» Дант не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как поклониться. Я это не выдумываю, но беру из многочисленных призна-

ний самого Алигьери, рассыпанных в «Divina Commedia». Внутреннее беспокойство и тяжелая, смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет, измученного и загнанного человека, – они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность, они-то и работают над созданием ее фона как психологической загрунтовки.

Если бы Данта пустить одного, без «dolce padre» – без Вергилия, скандал неминуемо разразился бы в самом начале, и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескную буффонаду.

Предотвращаемые Вергилием неловкости систематически корректируют и выправляют течение поэмы. «Divina Commedia» вводит нас вовнутрь лаборатории душевных качеств Данта. То, что для нас безукоризненный капюшон и так называемый орлиный профиль, то изнутри было мучительно преодолеваемой неловкостью, чисто пушкинской камер-юнкерской борьбой за социальное достоинство и общественное положение поэта. Тень, пугающая детей и старух, сама боялась – и Алигьери бросало в жар и холод: от чудных припадков самомнения до сознания полного ничтожества.

Слава Данта до сих пор была величайшей помехой к его познанию и глубокому изучению и еще надолго ею останется. Лапидарность его – не что иное, как продукт огромной внутренней неуравновешенности, нашедшей себе выход в сонных казнях, в воображаемых встречах, в заранее обдуманных и взлелеянных желчью изысканных репликах, направленных на полное уничтожение противника, на окончательное торжество.

Сладчайший отец, наставник, разумник, опекун в который раз одергивает внутреннего разночинца четырнадцатого века, который так мучительно находил себя в социальной иерархии, в то время как Боккаччо, его почти современник, наслаждался тем же самым общественным строем, окунался в него, резвился в нем.

«Che fai?», «что делаешь?» – звучит буквально как учительский окрик – ты с ума спятил! Тогда выручает игра на регистрах, заглушающих стыд и покрывающих смущение.

Представлять себе дантовскую поэму вытянутым в одну линию рассказом или даже голосом – абсолютно неверно. Задолго до Баха и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, но лишь очень скромные эмбриональные прообразы будущего чудища, когда ведущим инструментом была еще цитра, аккомпанирующая голосу, Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами, и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы.

«Come avesse lo inferno in gran dispitto» (Inf. X, 36) – стих-родоначальник всего европейского демонизма и байроничности. Между тем вместо того, чтобы взгромоздить свою фигуру на цоколь, как сделал бы, например, Гюго, Дант обволакивает ее сурдинкой, окутывает сизым сумраком, упрятывает на самое дно туманного звукового мешка.

Он дан на ниспадающем регистре, падает, уходит вниз в слуховое окно.

Другими словами – фонетический свет выключен. Тени сизые смесились.

«Divina Commedia» не столько отнимает у читателя время, сколько наращивает его, подобно исполняемой музыкальной вещи.

Удлиняясь, поэма удаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало.

Структура дантовского монолога, построенного на органной регистровке, может быть хорошо понята при помощи аналогии с горными породами, чистота которых нарушена вкрапленными инородными телами. Зернистые примеси и лавовые прожилки указывают на единый сдвиг, или катастрофу, как на общий источник формообразования.

Стихи Данта сформированы и расцвечены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности. Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи. Таким образом вы получите довольно ясное понятие о том, как соотносится у Данта форма и содержание.

Всякий период стихотворной речи – будь то строка, строфа или цельная композиция лирическая – необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, «солнце», мы не выбрасываем из себя готового смысла – это был бы семантический выкидыш, но переживаем своеобразный цикл.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге.

Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, например, – «мёд», а кончается – «медь»; начинается – «лай», а кончается – «лёд».

Дант, когда ему нужно, называет веки «глазными губами». Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют кору, мешающую плакать.

Gli occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
Gocciar su per le labbra...
(Inf. XXXII, 46–47)

Итак, страдание скрещивает органы чувств, создает гибриды, приводит к губастому глазу.

У Данта не одна форма, но множество форм. Они выжимаются одна из другой и только условно могут быть вписаны одна в другую. Он сам говорит:

Io premerei di mio concetto il suco
(Inf. XXXII, 4)

– «Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции» – то есть форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой. Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль.

Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний совершенно так же, как и отдельно произносимая смысловая единица.

Научное описание дантовской «Комедии», взятой как течение, как поток, неизбежно приняло бы вид трактата о метаморфозах и стремилось бы проникнуть во множественные состояния поэтической материи, подобно тому как врач, ставящий диагноз, прислушивается к множественному единству организма. Литературная критика подошла бы к методу живой медицины.

III

Вникая по мере сил в структуру «Divina Commedia», я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну-единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, – не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы. Немыслимо объять глазом или

наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник. Отсутствие у меня сколько-нибудь ясных сведений по кристаллографии – обычное в моем кругу невежество в этой области, как и во многих других, – лишает меня наслаждения постигнуть истинную структуру «Divina Commedia». Но такова удивительная стимулирующая сила Данта, что он пробудил во мне конкретный интерес к кристаллографии, и в качестве благодарного читателя – lettore – я постараюсь его удовлетворить.

Формообразование поэмы превосходит наши понятия о сочинительстве и композиции. Гораздо правильнее признать ее ведущим началом инстинкт. Предлагаемые примерные определения меньше всего имеют в виду метафорическую отсебятину. Тут происходит борьба за представимость целого, за наглядность мыслимого. Лишь при помощи метафоры возможно найти конкретный знак для формообразующего инстинкта, которым Дант накапливал и переливал терцины.

Надо себе представить, таким образом, как если бы над созданием тринадцатитысячегранника работали пчелы, одаренные гениальным стереометрическим чутьем, привлекая по мере надобности всё новых и новых пчел. Работа этих пчел – всё время с оглядкой на целое – неравнокачественна по трудности на разных ступенях процесса. Сотрудничество их ширится и осложняется по мере сотообразования, посредством которого пространство как бы выходит из себя самого.

Пчелиная аналогия подсказана, между прочим, самим Дантом. Вот эти три стиха – начало шестнадцатой песни «Inferno»:

Già era in loco ove s'udia il rimbombo
Dell'acqua che cadea nell'altro giro,
Simile a quel che l'arnie fanno rombo.

Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны. Они всегда преследуют конкретную задачу – дать внутренний образ

структуры, или тяги. Возьмем обширнейшую группу «птичьих» сравнений – все эти тянущиеся караваны то журавлей, то грачей, то классические военные фаланги ласточек, то неспособное к латинскому строю, анархически беспорядочное воронье, – эта группа развернутых сравнений всегда соответствует инстинкту паломничества, путешествия, колонизации, переселения. Или же, например, возьмем не менее обширную группу речных сравнений, живописующих зарождение на Апеннинах орошающей тосканскую долину реки Арно или же спуск в долину Ломбардии альпийской вскормленницы – реки По. Эта группа сравнений, отличающаяся необычайной щедростью и ступенчатым ниспадением из трехстишия в трехстишие, всегда приводит к комплексу культуры, родины и оседлой гражданственности – к комплексу политическому и национальному, столь обусловленному водоразделами, а также мощностью и направлением рек.

Сила дантовского сравнения, как это ни странно, прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Скажите, пожалуйста, какая была необходимость приравнивать близящуюся к окончанию поэму к части туалета – «gonna» (по-теперешнему – «юбка», а по-староитальянскому – в лучшем случае «плащ» или вообще «платье»), а себя уподоблять портному, у которого – извините за выражение – вышел весь материал?

IV

По мере того как Дант всё более и более становился не по плечу и публике следующих поколений, и самим художникам, его обволакивали всё большей и большей таинственностью. Сам автор стремился к ясному и отчетливому знанию. Для современников он был труден, был утомителен, но вознаграждал за это познанием. Дальше пошло гораздо хуже. Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики, лишенный, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания. Появился «таинственный» Дант французских гравюр,

состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился не кто иной, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поёт...

Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов, никого решительно не интересовало.

Сейчас я покажу, до чего мало были озабочены свеженькие читатели Данта его так называемой таинственностью. У меня перед глазами фотография с миниатюры одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века (собрание Перуджинской библиотеки). Беатриче показывает Данту Троицу. Яркий фон с павлиньими разводами – как веселенькая ситцевая набойка. Троица в вербном кружке – румяная, краснощекая, купечески круглая. Дант Алигьери изображен весьма удалым молодым человеком, а Беатриче – бойкой и круглолицей девушкой. Две абсолютно бытовые фигурки: пышущий здоровьем школяр ухаживает за не менее цветущей горожанкой.

Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, всё же увидел его из ложи немецкой бург-оперы, и когда он говорит – «Дант», сплошь и рядом нужно понимать – «Вагнер» в мюнхенской постановке.

Чисто исторический подход к Данту так же неудовлетворителен, как политический или богословский. Будущее дантовского комментария принадлежит естественным наукам, когда они для этого достаточно изощрятся и разовьют свое образное мышленье.

Мне изо всей силы хочется опровергнуть отвратительную легенду о безусловно тусклой окрашенности или пресловутой шпенглеровской коричневости Данта. Для начала сошлюсь на показание современника-иллюминатора. Эта миниатюра из той же коллекции Перуд-

жинского музея. Она к первой песни: «Увидел зверя и вспять обратился». Вот описание расцветки этой замечательной миниатюры, более высокого типа, чем предыдущая, и вполне адекватной тексту: «Одежда Данта ярко-голубая (“azzurro chiara”). Борода у Вергилия длинная и волосы серые. Тога тоже серая. Плащик розовый. Горы обнаженные, серые».

Таким образом, мы видим ярко-лазурный и розовый крапы в дымчато-серой породе.

В семнадцатой песни «Inferno» имеется транспортное чудище по имени Герион – подобие сверхмощного танка, к тому же нечто крылатое. Свои услуги он предлагает Данту и Вергилию, получив соответствующий наряд от владычной иерархии на доставку двух пассажиров в нижерасположенный восьмой круг.

Due branche avea pilose infin l’ascelle:
  Lo dosso e il petto ed ambedue le coste
  Dipinte avea di nodi e di rotelle.
Con più color, sommesse e soprapposte,
  Non fer mai drappo Tartari nè Turchi,
  Nè fur tai tele per Aragne imposte.
(Inf. XVII, 13–18)

Речь идет о расцветке кожи Гериона. Его спина, грудь и бока пестро расцвечены орнаментом из узелков и щиточков. Более яркой расцветки, поясняет Дант, не употребляют для своих ковров ни турецкие, ни татарские ткачи.

Ослепительна мануфактурная яркость этого сравнения, и до последней степени неожиданна торгово-мануфактурная перспектива, в нем раскрывающаяся.

По теме своей семнадцатая песнь «Ада», посвященная ростовщичеству, весьма близка и к товарному ассортименту, и к банковскому обороту. Ростовщичество, восполнявшее недостаток банковской системы, в которой уже чувствовалась настоятельная потребность, было вопиющим злом того времени, но также и необходимостью, облегчавшей товарооборот Средиземноморья. Рос-

товщиков позорили в церкви и в литературе, и всё же к ним прибегали. Ростовщичеством промышляли и благородные семейства – своеобразные банкиры с землевладельческой, аграрной базой, – это особенно раздражало Данта.

Ландшафт семнадцатой песни – раскаленные пески, то есть нечто перекликающееся с аравийскими караванными путями. На песке сидят самые знатные ростовщики – Gianfigliacci и Ubbriachi из Флоренции, Scrovigni из Падуи. На шее у каждого из них висят мешочки – или ладанки, или кошельки – с вышитыми на них фамильными гербами по цветному фону: лазурный лев на золотом мешочке – у одного; гусь, более белый, чем только что вспахтанное масло, на кроваво-красном – у другого; и голубая свинья на белом фоне – у третьего.

Прежде чем погрузиться на Гериона и спланировать на нем в пропасть, Дант обозревает эту странную выставку фамильных гербов. Обращаю внимание на то, что мешочки ростовщиков даны как образчики красок. Энергия красочных эпитетов и то, как они поставлены в стих, заглушает геральдику. Краски называются с какой-то профессиональной резкостью. Другими словами, краски даны в той стадии, когда они еще находятся на рабочей доске художника в его мастерской. И что же тут удивительного? Дант был свой человек в живописи, приятель Джотто, внимательно следивший за борьбой живописных школ и сменой модных течений:

> Credette Cimabue nella pittura...
> (Purg. XI, 94)

Насмотревшись досыта на ростовщиков, садятся на Гериона. Вергилий обвивает шею Данта и говорит служебному дракону: «Спускайся вниз широкими и плавными кругами: помни о новой ноше...»

Жажда полета томила и изнуряла людей Дантовой эры не меньше, чем алхимия. То был голод по рассеченному пространству. Ориентация потеряна. Ничего не видно. Впереди только татарская спина – страшный шел-

ковый халат Герионовой кожи. О скорости и направлении можно судить только по хлещущему в лицо воздуху. Еще не изобретена летательная машина, еще не было Леонардовых чертежей, но уже разрешена проблема планирующего спуска.

И наконец, сюда врывается соколиная охота. Маневры Гериона, замедляющего спуск, уподобляются возвращению неудачно спущенного сокола, который, взмыв понапрасну, медлит вернуться на оклик сокольничего и, уже спустившись, обиженно вспархивает и садится поодаль.

Теперь попробуем охватить всю семнадцатую песнь в целом, но с точки зрения органической химии дантовской образности, которая общего ничего не имеет с аллегоричностью. Вместо того, чтобы пересказывать так называемое содержание, мы взглянем на это звено дантовского труда как на непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого.

Образное мышленье у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обращаемостью или обратимостью. Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет (отвлекаясь от технической невозможности), который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, всё же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически немыслимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимейшую принадлежность и часть самого полета и обусловливает его возможность и безопасность в не меньшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора.

Разумеется, только с большой натяжкой можно назвать развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения.

Семнадцатая песнь «Inferno» – блестящее подтверждение обратимости поэтической материи в только что упомянутом смысле. Фигура этой обратимости рисуется примерно так: завитки и щиточки на пестрой татарской коже Гериона – шелковые, ковровые ткани с орнаментом, развеянные на средиземноморском прилавке, – морская, торговая, банковско-пиратская перспектива – ростовщичество – возвращение к Флоренции через геральдические мешочки с образчиками не бывших в употреблении красок – жажда полета, подсказанная восточным орнаментом, поворачивающим материю песни к арабской сказке с ее техникой летающего ковра – и, наконец, второе возвращение во Флоренцию при помощи незаменимого, именно благодаря своей ненужности, сокола.

Не довольствуясь этой воистину чудесной демонстрацией обратимости поэтической материи, оставляющей далеко позади все ассоциативные ходы новейшей европейской поэзии, Дант, как бы в насмешку над недогадливым читателем, уже после того, как всё разгружено, выдохнуто, отдано, – спускает на землю Гериона и благосклонно снаряжает его в новое странствие, как бородку стрелы, спущенной с тетивы.

V

До нас, разумеется, не дошли Дантовы черновики. Мы не имеем возможности работать над историей его текста. Но отсюда, конечно, еще не следует, что не было перемаранных рукописей и что текст вылупился готовым, как Леда из яйца или Афина Паллада из головы Зевса. Но злополучное шестивековое расстояние, а также весьма простительный факт недошедших черновиков сыграли злую шутку. Уже который век о Данте пишут и говорят так, как будто он изъяснялся непосредственно на гербовой бумаге.

Лаборатория Данта? Это нас не касается. Какое до нее дело невежественному пиетету? Рассуждают так, как если бы Дант имел перед глазами еще до начала работы совершенно готовое целое и занимался техникой муляжа: сначала из гипса, потом в бронзу. В лучшем случае ему дают в руки резец и позволяют скульптурничать, или, как любят выражаться, «ваять». При этом забывают одну маленькую подробность: резец только снимает лишнее и черновик скульптора не оставляет материальных следов, что очень нравится публике. Сама стадиальность работы скульптора соответствует серии черновиков. Черновики никогда не уничтожаются.

В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей. Здесь нам мешает привычка к грамматическому мышлению – ставить понятие искусства в именительном падеже. Самый процесс творчества мы подчиняем целевому предложному падежу и мыслим так, как если бы болванчик со свинцовым сердечком, покачавшись как следует в разные стороны, претерпев различные колебания по опросному листку: о чем? о ком? кем и чем? – под конец утверждался в буддийском, гимназическом покое именительного падежа. Между тем, готовая вещь в такой же мере подчиняется косвенным, как и прямым падежам. К тому же всё наше учение о синтаксисе является мощнейшим пережитком схоластики, и, будучи в философии, в теории познания, поставлено на должное, служебное, место, будучи совершенно преодолено математикой, которая имеет свой самостоятельный, самобытный синтаксис, – в искусствоведении эта схоластика синтаксиса не преодолевается и наносит ежечасно колоссальный вред.

В европейской поэзии дальше всего ушли от дантовского метода и, прямо скажу, ему полярны, противоположны именно те, кого называют парнасцами: Эредиа, Леконт де Лиль. Гораздо ближе Бодлер. Еще ближе Верлен, и наиболее близок во всей французской поэзии Артур Рембо. Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа. Композиция его пес-

ней напоминает расписание сети воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт.

Итак, сохранность черновика – закон энергетики произведения. Для того, чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в иную сторону. Именно таков и закон парусного лавированья.

Давайте вспомним, что Дант Алигьери жил во времена расцвета парусного мореплаванья и высокого парусного искусства. Давайте не погнушаемся иметь в виду, что он созерцал образцы парусного лавированья и маневрированья. Дант глубоко чтил искусство современного ему мореплаванья. Он был учеником этого наиболее уклончивого и пластического спорта, известного человеку с древнейших времен.

Мне хочется указать здесь на одну из замечательных особенностей дантовской психики – на его страх перед прямыми ответами, быть может, обусловленный политической ситуацией опаснейшего, запутаннейшего и разбойнейшего века.

В то время как вся «Divina Commedia», как было уже указано, является вопросником и ответником, каждое прямое высказывание у Данта буквально вымучивается: то при помощи повивальной бабки, Вергилия, то при участии няньки – Беатриче и т. д.

«Inferno», песнь шестнадцатая. Разговор ведется с чисто тюремной страстностью: во что бы то ни стало использовать крошечное свидание. Вопрошают трое именитых флорентийцев. О чем? Конечно, о Флоренции. У них колени трясутся от нетерпения, и они боятся услышать правду. Ответ получается лапидарный и жестокий – в форме выкрика. При этом у самого Данта после отчаянного усилия дергается подбородок и запрокидывается голова – и это дано ни более ни менее как в авторской ремарке: Cosi gridai colla faccia levata.

Иногда Дант умеет так описывать явление, что от него ровным счетом ничего не остается. Для этого он пользуется приемом, который мне хотелось бы назвать гераклитовой метафорой, – с такой силой подчеркивающей

текучесть явления и таким росчерком перечеркивающей его, что прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться. Мне уже не раз приходилось говорить, что метафорические приемы Данта превосходят наши понятия о композиции, поскольку наше искусствоведенье, рабствующее перед синтаксическим мышленьем, бессильно перед ними.

Когда мужичонка, взбирающийся на холм
В ту пору года, когда существо, освещающее мир,
Менее скрытно являет нам свой лик
И водяная мошкара уступает место комарикам,
Видит пляшущих светляков в котловине,
В той самой, может быть, где он трудился как жнец и как пахарь, –
Так язычками пламени отсверкивал пояс восьмой,
Весь обозримый с высоты, на которую я взошел:
И подобно тому, как тот, кто отомстил при помощи медведей,
Видя удаляющуюся колесницу Ильи,
Когда упряжка лошадей рванулась в небо,
Смотрел во все глаза и ничего не разглядел,
Кроме одного-единственного пламени,
Тающего, как поднимающееся облачко, –
Так языкастое пламя наполняло щели гробниц,
Утаивая добро гробов – их поживу,
И в оболочке каждого огня притаился грешник.
(Inf. XXVI, 25–42)

Если у вас не закружилась голова от этого чудесного подъема, достойного органных средств Себастьяна Баха, то попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее.

Импрессионистская подготовка встречается в целом ряде дантовских песней. Цель ее – дать в виде разбросанной азбуки, в виде прыгающего, светящегося, разбрызганного алфавита те самые элементы, которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смысловые формулы.

Так вот, в этой интродукции мы видим легчайший светящийся гераклитов танец летней мошкары, подготовляющий нас к восприятию важной и трагической речи Одиссея.

Двадцать шестая песнь «Inferno» – наиболее парусная из всех композиций Данта, наиболее лавирующая, наилучше маневрирующая. По изворотливости, уклончивости, флорентийской дипломатичности и какой-то греческой хитрости она не имеет себе равных.

В песни ясно различимы две основные части: световая импрессионистская подготовка и стройный драматический рассказ Одиссея о последнем плаванье, о выходе в атлантическую пучину и страшной гибели под звездами чужого полушария.

По вольному течению мысли разбираемая песнь очень близка к импровизации. Но если вслушаться внимательно, то окажется, что певец внутренне импровизирует на любимом, заветном греческом языке, пользуясь для этого – лишь как фонетикой и тканью – родным итальянским наречием.

Если ребенку дать тысячу рублей, а потом предложить на выбор оставить себе или сдачу, или деньги, то, конечно, он выберет сдачу, и таким способом вы сможете у него отобрать всю сумму, подарив ему гривенник. Совершенно то же самое произошло с европейской художественной критикой, которая пригвоздила Данта к гравюрным ландшафтам ада. К Данту еще никто не подходил с геологическим молотком, чтобы дознаться до кристаллического строения его породы, чтобы изучить ее вкрапленность, ее дымчатость, ее глазастость, чтобы оценить ее как подверженный самым пестрым случайностям горный хрусталь.

Наша наука говорит: отодвинь явление – и я с ним справлюсь, освою его. «Далековатость» (выражение Ломоносова) и познаваемость для нее почти однозначны.

У Данта расстающиеся и прощающиеся образы. Трудно спускаться по излогам его многоразлучного стиха.

Еще не успели мы оторваться от тосканского мужичонки, любующегося фосфорической пляской светляков, еще в глазах импрессионистская рябь от колесницы Ильи, растекающейся в облачко, – как уже процитирован костер Этеокла, уже названа Пенелопа, уже проморгали

Троянского коня, уже Демосфен одолжил Одиссею свое республиканское красноречие и снаряжается корабль старости.

Старость в понимании Данта – прежде всего кругозорность, высшая объемность, кругосветность. В Одиссеевой песни земля уже кругла.

Это песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь – планетарна, солярна, солона...

Всеми извилинами своего мозга дантовский Одиссей презирает склероз, подобно тому как Фарината – ад.

«...Неужели мы рождены для скотского благополучия и остающуюся нам горсточку вечерних чувств не посвятим дерзанию – выйти на запад, за Геркулесовы вехи, туда, где мир продолжается без людей?..»

Обмен веществ самой планеты совершается в крови – и Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль.

Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы. Они – снаряды для уловления будущего. Они требуют комментария в Futurum.

Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание истории есть совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, соокрывателями его.

Дант – антимодернист. Его современность неистощима, неисчислима и неиссякаема.

Вот почему Одиссеева речь, выпуклая, как чечевица зажигательного стекла, обратима и к войне греков с персами, и к открытию Америки Колумбом, и к дерзким опытам Парацельса, и к всемирной империи Карла V.

Песнь двадцать шестая, посвященная Одиссею и Диомиду, прекрасно вводит нас в анатомию дантовского глаза, столь естественно приспособленного лишь для вскрытия самой структуры будущего времени. У Данта

была зрительная аккомодация хищных птиц, не приспособленная к ориентации на малом радиусе: слишком большой охотничий участок.

К самому Данту приложимы слова гордеца Фаринаты:

'Noi veggiam, come quei ch'ha mala luce
(Inf. X, 100)

То есть: мы – грешные души – способны видеть и различать только отдаленное будущее, имея на это особый дар. Мы становимся абсолютно слепы, как только перед нами захлопываются двери в будущее. И в этом своем качестве мы уподобляемся тому, кто борется с сумерками и, различая дальние предметы, не разбирает того, что вблизи.

Плясовое начало сильно выражено в ритмике терцин двадцать шестой песни. Здесь поражает высшая беззаботность ритма. Стопы укладываются в движение вальса:

E se già fosse, non saria per tempo.
Cosi foss'ei, da che pure esser dee;
Ché più mi graverà, com' più m'attempo.
(Inf. XXVI, 10–12)

Нам – иностранцам – трудно проникнуть в последнюю тайну чужеродного стиха. Не нам судить, не за нами последнее слово. Но мне представляется, что здесь именно – та пленительная уступчивость итальянской речи, которую может до конца понять только слух прирожденного итальянца.

Здесь я цитирую Марину Цветаеву, которая обмолвилась «уступчивостью речи русской»...

Если следить внимательно за движением рта у толкового чтеца, то покажется, будто он дает урок глухонемым, то есть работает с таким расчетом, чтобы быть понятым и без звука, артикулируя каждую гласную с педагогической наглядностью. И вот, достаточно посмотреть, как звучит двадцать шестая песнь, чтобы ее услы-

шать. Я бы сказал, что в этой песни беспокойные, дергающиеся гласные.

Вальс – по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невозможно в культуре эллинской, египетской, но мыслимо в китайской и вполне законно в новой европейской. (Этим сопоставлением я обязан Шпенглеру.) В основе вальса – чисто европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушиванье к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, всё наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку.

VI

Поэзия, завидуй кристаллографии, кусай ногти в гневе и бессилии: ведь признано же, что математические комбинации, необходимые для кристаллообразования, невыводимы из пространства трех измерений. Тебе же отказывают в элементарном уважении, которым пользуется любой кусок горного хрусталя!

Дант и его современники не знали геологического времени. Им были неведомы палеонтологические часы – часы каменного угля, часы инфузорийного известняка – часы зернистые, крупичатые, слойчатые. Они кружились в календаре, делили сутки на квадранты. Однако средневековье не помещалось в системе Птолемея – оно прикрывалось ею.

К библейской генетике прибавили физику Аристотеля. Эти две плохо соединяемые вещи не хотели сращиваться. Огромная взрывчатая сила Книги Бытия, идея спонтанного генезиса, со всех сторон наступала на крошечный островок Сорбонны, и мы не ошибемся, если скажем, что Дантовы люди жили в архаике, которую по всей окружности омывала современность, как тютчевский океан объемлет шар земной. Нам уже трудно себе представить, каким образом абсолютно всем знакомые вещи – школьная шпаргалка, входящая в программу обязательного начального обучения, – каким образом вся библейская космогония с ее христианскими придат-

ками могла восприниматься тогдашними образованными людьми буквально как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск.

И если мы с этой точки зрения подойдем к Данту, то окажется, что в предании он видел не столько священную его, ослепляющую сторону, сколько предмет, обыгрываемый при помощи горячего репортажа и страстного экспериментированья.

В двадцать шестой песни «Paradiso» Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов – автор Апокалипсиса.

Я утверждаю, что все элементы современного экспериментированья имеются налицо в дантовском подходе к преданию. А именно: создание специальной нарочитой обстановки для опыта, пользование приборами, в точности которых нельзя усумниться, и проверка результата, апеллирующая к наглядности.

Ситуация двадцать шестой песни «Paradiso» может быть определена как торжественный экзамен в концертной обстановке и на оптических приборах. Музыка и оптика образуют узел вещи.

Антиномичность дантовского опыта заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом. Пример извлекается из патриаршей торбы древнего сознания с тем, чтобы быть возвращенным в нее обратно, как только минует надобность. Эксперимент, выдергивая из суммы опыта те или иные нужные ему факты, уже не возвращает их обратно по заемному письму, но пускает в оборот. Евангельские притчи и схоластические примерчики школьной науки суть поедаемые и уничтожаемые злаки. Экспериментальная же наука, вынимая факты из связной действительности, образует из них как бы семенной фонд – заповедный, неприкосновенный и составляющий как бы собственность нерожденного и долженствующего времени. Позиция экспериментатора по отношению к фактологии, поскольку он стремится к смычке с нею в самой действительности, по существу своему зыбуча,

взволнованна и вывернута на сторону. Она напоминает уже упомянутую мной фигуру вальсированья, ибо после каждого полуоборота на отставленном носке пятки танцора хотя и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно. Кружащий нашу голову мефисто-вальс экспериментированья был зачат в треченто, а может быть, и задолго до него, и был он зачат в процессе поэтического формообразования в волновой процессуальности, в обратимости поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой.

За богословской терминологией, школьной грамматикой и аллегорическим невежеством мы проглядели экспериментальные пляски Дантовой «Комедии», мы облагообразили Данта по типу мертвой науки, в то время как его теология была сосудом динамики.

Для осязающей ладони, наложенной на горлышко согретого кувшина, – он получает свою форму именно потому, что он теплый. Теплота в данном случае первее формы, и скульптурную функцию выполняет именно она. В холодном виде, насильственно оторванная от своей накаленности, Дантова «Комедия» годится лишь для разбора механистическими щипчиками, а не для чтения, не для исполнения.

Come quando dall'acqua o dallo specchio
　Salta lo raggio all'opposita parte,
　Salendo su per lo modo parecchio
A quel che scende, e tanto si diparte
　Dal cader della pietra in egual tratta,
　Sì come mostra esperienza ed arte...
(Purg. XV, 16–21)

«Подобно тому как солнечный луч, ударяющий о поверхность воды или в зеркало, отпрядывает назад под углом, который соответствует углу его падения, что отличает его от упавшего камня, который отскакивает перпендикулярно от земли, – что подтверждается и на опыте, и на искусстве...»

В ту минуту, когда у Данта забрезжила потребность в эмпирической поверке данных предания, когда у него впервые появился вкус к тому, что я предлагаю назвать священной, в кавычках, индукцией, концепция «Divina Commedia» была уже сложена и успех ее был уже внутренне обеспечен: поэма самой густолиственной своей стороной обращена к авторитету – она всего широкошумнее, всего концертнее именно тогда, когда ее голубит догмат, канон, твердое Златоустово слово. Но вся беда в том, что в авторитете или, точнее, в авторитарности мы видим лишь застрахованность от ошибок и совсем не разбираемся в той грандиозной музыке доверчивости, доверия, тончайших, как альпийская радуга, нюансах вероятности и уверованья, которыми распоряжается Дант.

Col quale il fantolin corre alla mamma
(Purg. XXX, 44) –

так ластится Дант к авторитету.

Ряд песен «Paradiso» даны в экзаменационной оболочке, в твердой капсуле экзамена. В некоторых местах даже явственно слышится хриплый бас экзаменатора и дребезжащий голосок бакалавра. Вкрапленность гротеска и жанровой картинки (экзамен бакалавров) составляет необходимую принадлежность высокоподъемных и концертных композиций третьей части. А первый ее образчик дан уже во второй песни «Рая» (диспут с Беатриче о происхождении лунных пятен).

Для уразумения самой природы дантовского общения с авторитетами, то есть формы и метода его познания, необходимо учесть и концертную обстановку школярских песен «Комедии», и подготовку самих органов для восприятия. Я уже не говорю о совершенно замечательном по своей постановке эксперименте со свечой и тремя зеркалами, где доказывается, что обратный путь света имеет своим источником преломление луча, но не могу не отметить подготовки глаза к апперцепции новых вещей. Эта подготовка развивается в настоящее анатомированье: Дант угадывает слоистое строение сетчатки: «di gonna in gonna...».

Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точней – она способствует обмену мнений, увязывает его, благоприятствует силлогистическому пищеварению, растягивает предпосылки и сжимает выводы. Роль ее и всасывающая и рассасывающая – роль ее чисто химическая.

Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью; когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи; когда сопрягаешься и соизмеряешь свои интонации с перекличками оркестровых и тематических групп, возникающих ежеминутно на изрытой и всколебленной смысловой поверхности; когда начинаешь улавливать сквозь дымчато-кристаллическую породу формозвучания внедренные в нее вкрапленности – призвуки и примыслы, присужденные ей уже не поэтическим, а геологическим разумом, тогда чисто голосовая интонационная и ритмическая работа сменяется более мощной координирующей деятельностью – дирижированьем, и над голосоведущим пространством вступает в силу рвущая его гегемония дирижерской палочки, выпячиваясь из голоса, как более сложное математическое измерение из трехмерности.

Что первее – слушанье или дирижированье? Если дирижированье лишь подталкиванье и без того катящейся музыки, то к чему оно, если оркестр и сам по себе хорош, если он безукоризненно сыгрался? Оркестр без дирижера, лелеемый как мечта, принадлежит к тому же разряду «идеалов» всеевропейской пошлости, как всемирный язык эсперанто, символизирующий лингвистическую сыгранность всего человечества.

Посмотрим, как появилась дирижерская палочка, и мы увидим, что пришла она не поздно и не рано, а именно тогда, когда ей следовало прийти, и пришла как новый, самобытный вид деятельности, творя по воздуху свое новое хозяйство.

Послушаем, как родилась или, вернее, вылупилась из оркестра современная дирижерская палочка.

1732 – Такт (темп или удар) – раньше отбивался ногой, теперь обыкновенно рукой. Дирижер – conducteur – der Anführer (Вальтер. «Музыкальный словарь»).

1753 – Барон Гримм называет дирижера Парижской оперы дровосеком, согласно обычаю отбивать такт во всеуслышанье, – обычай, который со времен Люлли господствует во французской опере (Шюнеман. «Geschichte der Dirigierens»[1] , 1913).

1810 – На Франкенгаузенском музыкальном празднестве Шпор дирижировал палочкой, скатанной из бумаги, «без малейшего шума и без всяких гримас» (Шпор. «Автобиография»)[2].

Оркестровая палочка сильно опоздала родиться – химически-реактивный оркестр ее предварил. Полезность дирижерской палочки – далеко не исчерпывающая ее мотивировка. В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний. И эта палочка далеко не внешний, административный придаток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве. Она – не что иное, как танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции. Прошу также отнюдь не считать ее добавочным немым инструментом, придуманным для вящей наглядности и доставляющим дополнительное наслаждение. В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра. Но как содержит? Она не пахнет ими и не может пахнуть. Она не пахнет точно так же, как формула нашатыря или аммиака не пахнет аммиаком или нашатырем.

Дант выбран темой настоящего разговора не потому, чтобы я предлагал сосредоточить на нем внимание в порядке учебы у классиков и усадить его за своеобразный кирпотинский табльдот вместе с Шекспиром и Львом Толстым, но потому, что он самый большой и неоспори-

---

[1] «История дирижирования». – *Примеч. автора.*

[2] А. Карс. История оркестровки. Музгиз, 1932. – *Примеч. автора.*

мый хозяин обратимой и обращающейся поэтической материи, самый ранний и в то же время самый сильный химический дирижер, существующий только в наплывах и волнах, только в подъемах и лавированьях поэтической композиции.

VII

Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра, в которых для внешнего уха наиболее различимы сравнения, тождественные с порывами, и сольные партии, то есть арии и ариозо – своеобразные автопризнания, самобичевания, автобиографии, иногда короткие и умещающиеся на ладони, иногда лапидарные, как надгробная надпись, иногда развернутые, как похвальная грамота, выданная средневековым университетом; иногда сильно развитые, расчлененные и достигающие драматической оперной зрелости, как, например, знаменитая кантилена Франчески.

Тридцать третья песнь «Inferno», содержащая рассказ Уголино о том, как его с тремя сыновьями уморил голодом в тюремной башне пизанский архиепископ Руджери, дана в оболочке виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый отравленный мед.

Густота виолончельного тембра лучше всего приспособлена для передачи ожидания и мучительного нетерпения. В мире не существует силы, которая могла бы ускорить движение меда, текущего из наклоненной склянки. Поэтому виолончель могла сложиться и оформиться только тогда, когда европейский анализ времени достиг достаточных успехов, когда были преодолены бездумные солнечные часы и бывший наблюдатель теневой палочки, передвигающейся по римским цифрам на песке, превратился в страстного соучастника дифференциальной муки и в страстотерпца бесконечно малых. Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила. Спросите у Брамса – он это знает. Спросите у Данта – он это слышал.

Рассказ Уголино – одна из самых значительных дантовских арий, один из тех случаев, когда человек, получив какую-то единственную возможность быть выслушанным, которая никогда уже не повторится, весь преображается на глазах у слушателя, играет на своем несчастье, как виртуоз, извлекает из своей беды дотоле никем не слышанный и ему самому неведомый тембр.

Следует помнить, что тембр – структурное начало, подобно щелочности или кислотности того или иного химического соединения. Колба не является пространством, в котором совершается химическая реакция, – это было бы чересчур просто.

Виолончельный голос Уголино, страшного, обросшего тюремной бородой, голодающего и запертого вместе с тремя сыновьями-птенцами, из которых один носит резкое скрипичное имя Ансельмуччио, выливается из узкой щели:

Breve pertugio dentro dalla muda –
(Inf. XXXIII, 22)

он вызревает в коробке тюремного резонатора, – тут виолончель не на шутку братается с тюрьмой.

Il carcere – тюрьма – дополняет и акустически обусловливает речевую работу автобиографической виолончели.

В подсознании итальянского народа тюрьма играла выдающуюся роль. Тюремные кошмары всасывались с молоком матери. Треченто бросало людей в тюрьму с удивительной беспечностью. Обыкновенные тюрьмы были доступны обозрению, как церкви или наши музеи. Интерес к тюрьме эксплуатировался как самими тюремщиками, так и устрашающим аппаратом маленьких государств. Между тюрьмой и свободным наружным миром существовало оживленное общение, напоминающее диффузию – взаимное просачиванье.

И вот – история Уголино, один из бродячих анекдотов, кошмарик, которым матери пугают детей, один из тех приятных ужасов, которые с удовольствием про-

борматываются, ворочаясь с боку на бок в постели, как средство от бессонницы. Она балладно общеизвестный факт, подобно Бюргеровой «Леноре», «Лорелее» или «Erlkönig'у».

В таком виде она соответствует стеклянной колбе, столь доступной и понятной, независимо от качества химического процесса, в ней совершающегося.

Но виолончельное largo, преподносимое Дантом от лица Уголино, имеет свое пространство, свою структуру, раскрывающуюся через тембр. Колба-баллада разбита вдребезги. Начинается химия с ее архитектоникой:

'I' non so chi tu sei, nè per che modo
Venuto se' quaggiù; ma Fiorentino
Mi sembri veramente quand'io t'odo,
Tu dei saper ch'io fui Conte Ugolino...'
(Inf. XXXIII, 10–14)

«Я не знаю, кто ты и как сюда сошел, но по говору ты мне кажешься настоящим флорентийцем. Ты должен знать, что я был Уголино...»

«Ты должен знать», «tu dei saper» – первый виолончельный нажим, первое выпячиванье темы.

Второй виолончельный нажим: если ты не заплачешь сейчас, то я не знаю, что же способно выжать слезы из глаз твоих...

Здесь раскрываются воистину безбрежные горизонты сострадания. Больше того, сострадающий приглашается как новый партнер, и уже звучит из отдаленного будущего его вибрирующий голос.

Однако я не случайно упомянул про балладу: рассказ Уголино именно баллада по своей химической сущности, хотя и заключенная в тюремную реторту. Здесь следующие элементы баллады: разговор отца с сыновьями (вспомните «Лесного царя»); погоня за ускользающей скоростью, то есть, продолжая параллель с «Лесным царем», в одном случае – бешеный скок с трепещущим сыном на руках, в другом – тюремная ситуация, то есть отсчет капающих тактов, приближающих отца с тремя

детьми к математически представимому, но для отцовского сознания невозможному порогу голодной смерти. Тот же ритм дан здесь в скрытом виде – в глухих завываниях виолончели, которая изо всех сил стремится выйти из ситуации и дает звуковую картину еще более страшной, медленной погони, разлагая скорость на тончайшие фибры.

Наконец, подобно тому как виолончель сумасбродно беседует сама с собой и выжимает из себя вопросы и ответы, рассказ Уголино интерполируется трогательными и беспомощными репликами сыновей:

...ed Anselmuccio mio
Disse: "Tu guardi sì, padre: che hai?"
(Inf. XXXIII, 50–51)

То есть драматическая структура самого рассказа вытекает из тембра, а вовсе не сам тембр подыскивается для нее и напяливается на нее, как на колодку.

VIII

Мне кажется, Дант внимательно изучал все дефекты речи, прислушивался к заикам, шепелявящим, гнусавящим, не выговаривающим букв и многому от них научился.

Та́к хочется сказать о звуковом колорите тридцать второй песни «Inferno».

Своеобразная губная музыка: «abbo» – gabbo» – «babbo» – «Tebe» – «plebe» – «zebe» – «converrebbe». В создании фонетики как бы участвует нянька. Губы то ребячески выпячиваются, то вытягиваются в хоботок.

Лабиальные образуют как бы «цифрованный бас» – basso continuo, то есть аккордную основу гармонизации. К ним пристраиваются чмокающие, сосущие, цокающие, свистящие, а также цекающие и дзекающие зубные. Выдергиваю одну только ниточку: «cagnazzi» – «riprezzo» – «quazzi» – «mezzo» – «gravezza». Щипки, причмокиванья и губные взрывы не прекращаются ни на одну секунду.

В песнь вкраплен словарик, который бы я назвал ассортиментом бурсацкой травли или кровожадной школьной дразнилки: «cuticagna» (загривок); «dischiomi» (выщипываешь волосья, патлы); «sonar con le mascelle» (драть глотку, лаять); «pigliare a gabbo» (бахвалиться, брать спрохвала). При помощи этой нарочито бесстыжей, намеренно инфантильной оркестровки Дант выращивает кристаллы для звукового ландшафта Джудекки (круг Иуды) и Каи́ны (круг Каина).

Вдруг ни с того ни с сего раскрякалась славянская утка: «Austericch», «Tambernicch», «cricch» (звукоподражательное словечко – «треск»).

Лед дает фонетический взрыв и рассыпается на имена Дуная и Дона. Холодообразующая тяга тридцать второй песни произошла от внедрения физики в моральную идею: предательство, замороженная совесть – атараксия позора, абсолютный ноль.

Тридцать вторая песнь по темпу – современное скерцо. Но какое? Анатомическое скерцо, изучающее дегенерацию речи на звукоподражательном и инфантильном материале.

Тут вскрывается новая связь – еда и речь. Постыдная речь обратима вспять, обращена назад – к чавканью, укусу, бульканью – к жвачке.

Артикуляция еды и речи почти совпадают. Создается странная саранчовая фонетика: Mettendo i denti in nota di cicogna – «Работали зубами на манер кузнечиков».

Наконец, необходимо отметить, что тридцать вторая песнь переполнена анатомическим любострастием.

«...Тот самый знаменитый удар, который одновременно нарушил и целость тела и повредил его тень...» Там же, с чисто хирургическим удовольствием: «...тот, кому Флоренция перерубила шейные позвонки...» – Di cui segò Fiorenza la gorgiera.

И еще: «Подобно тому как голодный с жадностью кидается на хлеб, один из них, навалившись на другого,

впился зубами в то самое место, где затылок переходит в шею...» – Là 've il cervel s'aggiunge colla nuca...

Всё это приплясывает дюреровским скелетом на шарнирах и уводит к немецкой анатомии.

Ведь убийца – немножечко анатом.

Ведь палач для средневековья – чуточку научный работник.

Искусство войны и искусство казни – немножечко преддверие к анатомическому театру.

IX

Inferno – это ломбард, в котором заложены без выкупа все известные Данту страны и города. Мощнейшая конструкция инфернальных кругов имеет каркас. Ее не передашь в виде воронки; ее не изобразишь на рельефной карте. Ад висит на железной проволоке городского эгоизма.

Неправильно мыслить Inferno как нечто объемное, как некое соединение огромных цирков, пустынь с горящими песками, смердящих болот, вавилонских столиц и докрасна раскаленных мечетей. Ад ничего в себе не заключает и не имеет объема, подобно тому как эпидемия, поветрие язвы или чумы, – подобно тому как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной.

Городолюбие, городострастие, городоненавистничество – вот материя Inferno. Кольца ада – не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеян всюду; он им окружен. Мне хочется сказать, что Inferno окружен Флоренцией. Итальянские города у Данта – Пиза, Флоренция, Лукка, Верона – эти малые гражданские планеты – вытянуты в чудовищное кольцо, растянуты в пояса, возвращены в туманное, газообразное состояние. Антиландшафтный характер Inferno составляет как бы условие его наглядности. Представьте себе, что производится грандиозный опыт Фуко, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих

друг в друга. Здесь пространство существует лишь постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд. Уточнить образы Данта так же немыслимо, как перечислить фамилии людей, участвующих в переселении народов.

«Подобно тому как фламандцы между Гуцантом и Брюгге, опасаясь нахлестывающего морского прилива, воздвигают плотины, чтобы море побежало вспять; и наподобие того как падованцы сооружают насыпи вдоль набережной Бренты в заботе о безопасности своих городов и замков в предвиденье весны, растапливающей снега на Кьярентане, – такими были и эти, хотя и не столь монументальные, дамбы, кто бы ни был строивший их инженер...» (Inf. XV, 4–12).

Здесь луны многочленного маятника раскачиваются от Брюгге до Падуи, читают курс европейской географии, лекцию по инженерному искусству, по технике городской безопасности, по организации общественных работ и по государственному значению для Италии альпийского водораздела.

Мы, ползающие на коленях перед строчкой стиха, – что сохранили мы от этого богатства? Где восприемники его, где его ревнители? Как быть с нашей поэзией, позорно отстающей от науки?

Страшно подумать, что ослепительные взрывы современной физики и кинетики были использованы за шестьсот лет до того, как прозвучал их гром, и нету слов, чтобы заклеймить постыдное, варварское к ним равнодушие печальных наборщиков готового смысла.

Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же их уничтожает.

Из всех наших искусств только живопись, притом новая французская, еще не перестала слышать Данта. Это живопись, удлиняющая тела лошадей, приближающихся к финишу на ипподроме.

Каждый раз, когда метафора поднимает до членораздельного порыва растительные краски бытия, я с благодарностью вспоминаю Данта.

Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описы-

вать то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебания.

Птолемей вернулся с черного крыльца... Напрасно жгли Джордано Бруно...

Наши созданья еще в утробе своей известны всем и каждому, а дантовские многочленные, многопарусные и кинетически раскаленные сравнения до сих пор сохраняют прелесть никому не сказанного.

Изумительна его «рефлексология речи» – целая до сих пор не созданная наука о спонтанном воздействии слова на собеседников, окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говорению, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться.

Здесь он ближе всего подходит к волновой теории звука и света, детерминируя их родство.

«Подобно тому как зверь, накрытый попоной, *нервничает* и *вздрагивает* и только шевелящиеся складки материи выдают его недовольство, так же первозданная душа (Адама) изъявила мне сквозь оболочку (света), до чего ей приятно и весело ответить на мой вопрос...» (Par. XXVI, 97–102).

В третьей части «Комедии» («Paradiso») я вижу настоящий кинетический балет.

Здесь всевозможные виды световых фигур и плясок, вплоть до пристукиванья свадебных каблучков.

«Передо мной пылали четыре факела, и тот, который ближе, вдруг оживился и так зарозовел, как если бы Юпитер и Марс вдруг превратились в птиц и обменялись перьями...» (Par. XXVII, 10–15).

Не правда ли, странно: человек, который собрался говорить, вооружается туго натянутым луком, делает припас бородатых стрел, приготовляет зеркала и выпуклые чечевичные стекла и щурится на звезды, как портной, вдевающий нитку в игольное ушко.

Эта сборная цитата, сближающая разные места «Комедии», придумана мной для наивящей характеристики речеподготовляющих ходов дантовской поэзии.

Подготовка речи – еще более его сфера, нежели сама артикуляция, сама речь.

Вспомните дивную мольбу, обращенную Вергилием к хитрейшему из греков.

Вся она зыблется мягкостью итальянских дифтонгов.

Эти виющиеся, заискивающие и заикающиеся язычки незащищенных светильников, лопочущие о промасленном фитиле.

'O voi, che siete due dentro ad un foco,
S'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
S'io meritai di voi assai o poco...'
(Inf. XXVI, 79–81)

По голосу Дант определяет происхождение, судьбу и характер человека, как современная ему медицина разбиралась в болезнях по цвету мочи.

X

Он преисполнен чувством неизъяснимой благодарности к тому кошничному богатству, которое падает ему в руки. Ведь у него немалая забота: надо приуготовить пространство для наплывов, надо снять катаракту с жесткого зрения, надо позаботиться о том, чтобы щедрость изливающейся поэтической материи не протекла между пальцами, не ушла в пустое сито.

Tutti dicean: *Benedictus qui venis,*
E fior gittando di sopra e dintorno,
Manibus o *date lilia plenis.*
(Purg. XXX, 19–21)

Секрет его емкости в том, что ни единого словечка он не привносит от себя. Им движет всё что угодно, только не изобретательство. Дант и фантазия – да ведь это несовместимо! Стыдитесь, французские романтики, несчастные incroyables'ы в красных жилетах, оболгавшие Алигьери! Какая у него фантазия – он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик... Он весь изогнулся

в позе писца, испуганно косящегося на иллюминованный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора.

Я, кажется, забыл сказать, что «Комедия» имела предпосылкой как бы гипнотический сеанс. Это верно, но, пожалуй, слишком громко. Если взять это изумительное произведение под углом письменности, под углом самостоятельного искусства письма, которое в 1300-м году было вполне равноправно с живописью, с музыкой и стояло в ряду самых уважаемых профессий, то ко всем уже предложенным аналогиям прибавится еще новая – письмо под диктовку, списыванье, копированье.

Иногда, очень редко, он показывает нам свой письменный прибор: перо называется «penna», то есть участвует в птичьем полете; чернило называется «inchiostro», то есть монастырская принадлежность; стихи называются тоже «inchiostri», или обозначаются латинским школьным «versi», или же, еще скромнее, – «carte», то есть изумительная подстановка: вместо стихов – страницы.

И когда уже написано и готово, на этом еще не ставится точка, но необходимо куда-то понести, кому-то показать, чтобы проверили и похвалили.

Тут мало сказать – списыванье: тут чистописанье под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор-указчик гораздо важнее так называемого поэта.

...Вот еще немного потружусь, а потом надо показать тетрадь, облитую слезами бородатого школьника, строжайшей Беатриче, которая сияет не только славой, но и грамотностью.

Задолго до азбуки цветов Артура Рембо Дант сопряг краску с полногласием членораздельной речи. Но он – красильщик, текстильщик: азбука его – алфавит развевающихся тканей, окрашенных цветными порошками – растительными красками.

Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.
(Purg. XXX, 31–33)

Его порывы к краскам скорее могут быть названы текстильными порывами, нежели алфавитными. Краска для него распахивается только в ткани. Текстиль у Данта – высшее напряжение материальной природы как субстанции, определяемой окрашенностью. А ткачество – занятие, наиболее близкое к качественности, к качеству.

Теперь я попробую описать один из бесчисленных дирижерских полетов дантовой палочки. Мы возьмем этот полет вкрапленным в реальную оправу драгоценного и мгновенного труда. Начнем с письма. Перо рисует каллиграфические буквы, выводит имена собственные и нарицательные. Перо – кусочек птичьей плоти. Дант, никогда не забывающий о происхождении вещей, конечно, об этом помнит. Техника письма с его нажимами и закруглениями перерастает в фигурный полет птичьих стай:

E come augelli surti di riviera,
    Quasi congratulando a lor pasture,
    Fanno di sè or tonda or altra schiera,
Sì dentro ai lumi sante creature
    Volitando cantavano, e faciensi
    Or D, or I, or L, in sue figure.
(Par. XVIII, 73–78)

Подобно тому как буквы под рукой у писца, повинующегося диктору и стоящего вне литературы как готового продукта, идут на приманку смысла, как на сладостный корм, – так же точно и птицы, намагниченные зеленой травой, то врозь, то вместе клюют что попало, то разворачиваясь в окружность, то вытягиваясь в линию.

Письмо и речь несоизмеримы. Буквы соответствуют интервалам. Старая итальянская грамматика, так же, как наша русская, – всё та же волнующаяся птичья стая, всё та же пестрая тосканская «schiera», то есть флорентийская толпа, меняющая законы, как перчатки, и забывающая к вечеру изданные сегодня утром для общего блага указы.

Нет синтаксиса – есть намагниченный порыв, тоска по корабельной корме, тоска по червячному корму, тоска по неизданному закону, тоска по Флоренции.

XI

Вернемся еще раз к вопросу о дантовском колорите.

Внутренность горного хрусталя, запрятанное в нем аладдиново пространство, фонарность, ламповость, люстровая подвесочность заложенных в нем рыбьих комнат – наилучший из ключей к уразумению колорита «Комедии».

Минералогическая коллекция – прекраснейший органический комментарий к Данту.

Позволю себе маленькое автобиографическое признание: черноморские камушки, выбрасываемые приливом, оказали мне немалую помощь, когда созревала концепция этого разговора. Я откровенно советовался с халцедонами, сердоликами, кристаллическими гипсами, шпатами, кварцами и т. д. Тут я понял, что камень – как бы дневник погоды, как бы метеорологический сгусток. Камень – не что иное, как сама погода, выключенная из атмосферического и упрятанная в функциональное пространство. Для того, чтобы это понять, надо себе представить, что все геологические изменения и самые сдвиги вполне разложимы на элементы погоды. В этом смысле метеорология первичнее минералогии, объемлет ее, омывает, одревливает и осмысливает.

Прелестные страницы, посвященные Новалисом горняцкому, штейгерскому делу, конкретизируют взаимосвязь камня и культуры, выращивая культуру как породу, высвечивают ее из камня-погоды.

Камень – импрессионистский дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только прошлое, он и будущее: в нем есть периодичность. Он Аладдинова лампа, проницающая геологический сумрак будущих времен.

Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени, а может быть, и наоборот: вынужден был пойти на глоссолалию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий именно потому, что слышал обертоны времени.

Избранный Дантом метод анахронистичен – и Гомер, выступающий со шпагой, волочащейся на боку, в сообществе Вергилия, Горация и Лукана из тусклой тени приятных орфеевых хоров, где они вчетвером коротают бесслезную вечность в литературной беседе, – наилучший его выразитель.

Показателями строения времени у него являются не только круглые астрономические тела, но решительно все вещи и характеры. Всё машинальное ему чуждо. К каузальной причинности он брезглив: такие пророчества годятся свиньям на подстилку –

Faccian le bestie Fiesolane strame
  Di lor medesme, e non tocchin la pianta,
  S'alcuna surge ancor nel lor letame...
(Inf. XV, 73–75)

На прямой вопрос, что такое Дантова метафора, я бы ответил – не знаю, потому что определить метафору можно только метафорически, – и это научно обосновываемо. Но мне кажется, что метафора Данта обозначает стояние времени. Ее корешок не в словечке «как», но в слове «когда». Его «quando» звучит как «come». Овидиев гул ему ближе, чем французское красноречие Вергилия.

Снова и снова я обращаюсь к читателю и прошу его нечто себе «представить», то есть обращаюсь к аналогии, ставящей себе единственную цель – восполнить недостаточность нашей определительной системы.

Итак, вообразите себе, что в поющий и ревущий орган вошли, как в приоткрытый дом, и скрылись в нем патриарх Авраам и царь Давид, весь Израиль с Исааком, Иаковом и всеми их родичами, и Рахиль, ради которой Иаков столько претерпел.

А еще раньше в него вошли наш праотец Адам с сыном своим Авелем, и старик Ной, и Моисей – законодатель и законопослушник...

Trasseci l'ombra del primo parente,
  D'Abel suo figlio, e quella di Noè,
  Di Moisè legista e ubbidiente;

Abraam patriarca, e David re,
Israel con lo padre, e co' suoi nati,
E con Rachele, per cui tanto fe'...
(Inf. IV, 55–60)

После этого орган приобретает способность двигаться – все трубы его и меха приходят в необычайное возбуждение, и, ярясь и неистовствуя, он вдруг начинает пятиться назад.

Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой «Комедии».

Отнять Данта у школьной риторики – значит оказать немаловажную услугу всему европейскому просвещению. Я надеюсь, что здесь не потребуется вековых трудов, но только дружными международными усилиями удастся создать подлинный антикомментарий к работе целого ряда поколений схоластов, ползучих филологов, лжебиографов. Неуважение к поэтической материи, которая постигается только через исполнительство, лишь через дирижерский полет, – оно-то и было причиной всеобщей слепоты к Данту, величайшему хозяину и распорядителю этой материи, величайшему дирижеру европейского искусства, опередившему на многие столетия формирование оркестра, адекватного – чему? – интегралу дирижерской палочки...

Каллиграфическая композиция, осуществляемая средствами импровизации, – такова приблизительно формула дантовского порыва, взятого одновременно и как полет, и как нечто готовое. Сравнения суть членораздельные порывы.

Самые сложные конструктивные части поэмы выполняются на дудочке, на приманке. Сплошь и рядом дудочка предпосылается вперед.

Тут я имею в виду дантовские интродукции, выпускаемые им как будто наудачу, как будто пробные шары.

Quando si parte il giuoco della zara,
Colui che perde si riman dolente,
Ripetendo le volte, e tristo impara:
Con l'altro se ne va tutta la gente:
Qual va dinanzi, e qual di retro il prende,
E qual da lato gli si reca a mente.
Ei non s'arresta, e questo e quello intende;
A cui porge la man più non fa pressa;
E così dalla calca si difende.
(Purg. VI, 1–9)

«Когда заканчивается игра в кости, проигравший в печальном одиночестве переигрывает партию, уныло подбрасывая костяшки. Вслед за удачливым игроком увязывается вся компания: кто забегает вперед, кто одергивает его сзади, кто подмазывается к нему сбоку, напоминая о себе; но баловень счастья идет себе дальше, всех без различия выслушивает и при помощи рукопожатий освобождается от назойливых приставал...»

И вот «уличная» песнь «Чистилища» с ее толкотней назойливых флорентийских душ, требующих, во-первых, сплетен, во-вторых, заступничества и, в-третьих, снова сплетен, идет на приманке жанра, на типичной фламандской дудочке, которая стала живописью только триста лет спустя.

Напрашивается еще одно любопытное соображение: комментарий (разъяснительный) – неотъемлемая структурная часть самой «Комедии». Чудо-корабль вышел из верфи с прилипшими к нему ракушками. Комментарий выводится из уличного говора, из молвы, из стоустой флорентийской клеветы. Он неизбежен, как альциона, вьющаяся за батюшковским кораблем.

...Вот, вот, посмотрите: идет старый Марцукко... Как он прекрасно держался на похоронах сына!.. Замечательно мужественный старик... А вы знаете, Пьетро де ла Брочья совсем напрасно отрубили голову – он чист как стеклышко... Тут замешана черная женская рука... Да вот, кстати, он сам – подойдем, спросим...

Поэтическая материя не имеет голоса, она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва. Если перо обмакивается в чернильницу, то ставшая, остановленная вещь есть не что иное, как буквенница, вполне соизмеримая с чернильницей.

Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не смыслообразование – текстильные, парусные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности.

Другими словами – нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направление дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве.

Здесь всё вывернуто: существительные являются целью, а не подлежащими фразы. Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста.

Проза

ШУМ ВРЕМЕНИ

Музыка в Павловске

Я помню хорошо глухие годы России – девяностые годы, их медленное оползание, их болезненное спокойствие, их глубокий провинциализм – тихую заводь: последнее убежище умирающего века. За утренним чаем разговоры о Дрейфусе, имена полковников Эстергази и Пикара, туманные споры о какой-то «Крейцеровой сонате» и смену дирижеров за высоким пультом стеклянного Павловского вокзала, казавшуюся мне сменой династий. Неподвижные газетчики на углах, без выкриков, без движений, неуклюже приросшие к тротуарам, узкие пролетки с маленькой откидной скамеечкой для третьего, и, одно к одному, – девяностые годы слагаются в моем представлении из картин разорванных, но внутренне связанных тихим убожеством и болезненной, обреченной провинциальностью умирающей жизни.

Широкие буфы дамских рукавов, пышно взбитые плечи и обтянутые локти, перетянутые осиные талии, усы, эспаньолки, холеные бороды; мужские лица и прически, какие сейчас можно встретить разве только в портретной галерее какого-нибудь захудалого парикмахера, изображающей капули и «кок».

В двух словах – в чем девяностые годы. – Буфы дамских рукавов и музыка в Павловске; шары дамских буфов и всё прочее вращаются вокруг стеклянного Павловского вокзала, и дирижер Галкин – в центре мира.

В середине девяностых годов в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург. Свистки паровозов и железнодорожные звонки мешались с патриотической какофонией увертюры двенадцатого года, и особенный запах стоял в огромном вокзале, где царили Чайковский и Рубинштейн. Сыроватый воздух заплесневших парков, запах гниющих парников и оранжерейных роз, и навстречу ему – тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы.

Вышло так, что мы сделались павловскими зимогорами, то есть круглый год жили на зимней даче в старушечьем городе, в российском полу-Версале, городе дворцовых лакеев, действительных статских вдов, рыжих приставов, чахоточных педагогов (жить в Павловске считалось здоровее) и взяточников, скопивших на дачу-особняк. О, эти годы, когда Фигнер терял голос и по рукам ходили двойные его карточки: на одной половине поет, а на другой затыкает уши, когда «Нива», «Всемирная новь» и «Вестники иностранной литературы», бережно переплетаемые, проламывали этажерки и ломберные столики, составляя надолго фундаментальный фонд мещанских библиотек.

Сейчас нет таких энциклопедий науки и техники, как эти переплетенные чудовища. Но эти «Всемирные панорамы» и «Нови» были настоящим источником познания мира. Я любил «смесь» о страусовых яйцах, двухголовых телятах и праздниках в Бомбее и Калькутте, и особенно картины, большие, во весь лист: малайские пловцы, скользящие по волнам величиной с трехэтажный дом, привязанные к доскам, таинственный опыт господина Фуко: металлический шар и огромный маятник, скользящий вокруг шара, и толпящиеся кругом серьезные господа в галстуках и с бородками. Мне сдается,

взрослые читали то же самое, что и я, то есть главным образом приложения, необъятную, расплодившуюся тогда литературу приложений к «Ниве» и пр. Интересы наши вообще были одинаковы, и я семи-восьми лет шел в уровень с веком. Всё чаще и чаще слышал я выражение fin de siècle, конец века, повторявшееся с легкомысленной гордостью и кокетливой меланхолией. Как будто, оправдав Дрейфуса и расквитавшись с Чертовым островом, этот странный век потерял свой смысл.

У меня впечатление, что мужчины были исключительно поглощены делом Дрейфуса, денно и нощно, а женщины, то есть дамы с буфами, нанимали и рассчитывали прислугу, что подавало неисчерпаемую пищу приятным и оживленным разговорам.

На Невском, в здании костела Екатерины, жил почтенный старичок – père Лагранж. На обязанности этого преподобия лежала рекомендация бедных молодых французских девушек боннами к детям в порядочные дома. К père Лагранжу дамы приходили за советами прямо с покупками из Гостиного двора. Он выходил, старенький, в затрапезной ряске, ласково шутил с детьми елейными католическими шутками, приправленными французским остроумием. Рекомендации père Лагранжа ценились очень высоко.

Знаменитая контора по найму кухарок, бонн и гувернанток на Владимирской улице, куда меня частенько прихватывали, походила на настоящий рынок невольников. Чаявших получить место выводили по очереди. Дамы их обнюхивали и требовали аттестации. Аттестация совершенно незнакомой дамы, особенно генеральши, считалась достаточно веской; иногда же случалось, что выведенное на продажу существо, присмотревшись к покупательнице, фыркало ей в лицо и отворачивалось. Тогда выбегала посредница по торговле этими рабынями, извинялась и говорила об упадке нравов.

Еще раз оглядываюсь на Павловск и обхожу по утрам дорожки и паркеты вокзала, где за ночь намело на пол-аршина конфетти и серпантина, – следы бури, которая

называлась «gala» или «бенефис». Керосиновые лампы переделывались на электрические. По петербургским улицам всё еще бегали конки и спотыкались донкихотовые коночные клячи. По Гороховой до Александровского сада ходила «каретка» – самый древний вид петербургского общественного экипажа; только по Невскому, гремя звонками, носились новые, желтые, в отличие от грязнобордовых, курьерские конки на крупных и сытых конях.

Ребяческий империализм

Конный памятник Николаю I против Государственного Совета неизменно, по кругу, обхаживал замшенный от старости гренадер, зиму и лето в нахлобученной мохнатой бараньей шапке. Головной убор, похожий на митру, величиной чуть ли не с целого барана.

Мы, дети, заговаривали с дряхлым часовым. Он нас разочаровывал, что он не двенадцатого года, как мы думали. Зато о дедушках сообщал, что они – караульные, последние из николаевской службы и во всей роте их не то шесть, не то пять человек.

Вход в Летний сад со стороны набережной, где решетки и часовня, и против Инженерного замка охранялся вахмистрами в медалях. Они определяли, прилично ли одет человек, и гнали прочь в русских сапогах, не пускали в картузах и в мещанском платье. Нравы детей в Летнем саду были очень церемонные. Пошептавшись с гувернанткой или няней, какая-нибудь голоножка подходила к скамейке и, шаркнув или присев, пищала: «Девочка (или мальчик – таково было официальное обращение), не хотите ли поиграть в “золотые ворота” или “палочку-воровочку”?»

Можно себе представить после такого начала, какая была веселая игра. Я никогда не играл, и самый способ знакомства казался мне натянутым.

Случилось так, что раннее мое петербургское детство прошло под знаком самого настоящего милитаризма, и,

право, в этом не моя вина, а вина моей няни и тогдашней петербургской улицы.

Мы ходили гулять по Большой Морской в пустынной ее части, где красная лютеранская кирка и торцовая набережная Мойки.

Так незаметно подходили мы к Крюкову каналу, голландскому Петербургу эллингов и нептуновых арок с морскими эмблемами, к казармам гвардейского экипажа.

Тут на зеленой, никогда не езженной мостовой муштровали морских гвардейцев, и медные литавры и барабаны потрясали тихую воду канала. Мне нравился физический отбор людей: все ростом были выше обыкновенного. Нянька вполне разделяла мои вкусы. Так, мы облюбовали одного матроса – «черноусого» – и приходили на него лично посмотреть и, уже отыскав его в строю, не сводили с него глаз до конца учения. Скажу и теперь, не обинуясь, что семи или восьми лет весь массив Петербурга, гранитные и торцовые кварталы, всё это нежное сердце города, с разливом площадей, с кудрявыми садами, островами памятников, кариатидами Эрмитажа, таинственной Миллионной, где не было никогда прохожих и среди мраморов затесалась всего одна мелочная лавочка, особенно же арку Главного штаба, Сенатскую площадь и голландский Петербург я считал чем-то священным и праздничным.

Не знаю, чем населяло воображение маленьких римлян их Капитолий, я же населял эти твердыни и стогны каким-то немыслимым и идеальным всеобщим военным парадом.

Характерно, что в Казанский собор, несмотря на табачный сумрак его сводов и дырявый лес знамен, я не верил ни на грош.

Это место тоже было необычайное, но о нем после. Подкова каменной колоннады и широкий тротуар с цепочками предназначались для бунта, и в моем воображении место это было не менее интересно и значительно, чем майский парад на Марсовом поле. Какая будет погода? Не отменят ли? Да будет ли в этом году?..

Но уже раскидали доски и планки вдоль летней канавки, уже стучат плотники по Марсову полю; уже горой пухнут трибуны, уже клубится пыль от примерных атак и машут флажками расставленные вешками пехотинцы. Трибуна эта строилась дня за три. Быстрота ее сооружения казалась мне чудесной, а размер подавлял меня, как Колизей. Каждый день я навещал постройку, любовался плавностью работы, бегал по лесенкам, чувствуя себя на подмостках участником завтрашнего великолепного зрелища, и завидовал даже доскам, которые наверное увидят атаку.

Если бы спрятаться в Летнем саду незаметно! А там столпотворение сотни оркестров, поле, колосящееся штыками, чересполосица пешего и конного строя, словно не полки стоят, а растут гречиха, рожь, овес, ячмень. Скрытое движение между полками по внутренним проселкам! И еще – серебряные трубы, рожки, вавилон криков, литавр и барабанов... Увидеть кавалерийскую лаву!

Мне всегда казалось, что в Петербурге обязательно должно случиться что-нибудь очень пышное и торжественное.

Я был в восторге, когда фонари затянули черным крепом и подвязали черными лентами по случаю похорон наследника. Военные разводы у Александровской колонны, генеральские похороны, «проезд» были моим ежедневным развлечением.

«Проездами» тогда назывались уличные путешествия царя и его семьи. Я хорошо навострился распознавать эти штуки. Как-нибудь у Аничкова, как усатые рыжие тараканы, выползали дворцовые пристава: «Ничего особенного, господа. Проходите, пожалуйста. Честью просят...» Но уже дворники деревянными совками рассыпали желтый песок, но усы околоточных были нафабрены и, как горох, по Караванной или по Конюшенной была рассыпана полиция.

Меня забавляло удручать полицейских расспросами – кто и когда поедет, чего они никогда не смели сказать. Нужно сказать, что промельк гербовой кареты

с золотыми птичками на фонарях или английских санок с рысаками в сетке всегда меня разочаровывал. Тем не менее игра в проезд представлялась мне довольно забавной.

Петербургская улица возбуждала во мне жажду зрелищ, и самая архитектура города внушала мне какой-то ребяческий империализм. Я бредил конногвардейскими латами и римскими шлемами кавалергардов, серебряными трубами Преображенского оркестра, и после майского парада любимым моим удовольствием был конногвардейский полковой праздник на Благовещенье.

Помню также спуск броненосца «Ослябя», как чудовищная морская гусеница выползла на воду, и подъемные краны, и ребра эллинга.

Весь этот ворох военщины и даже какой-то полицейской эстетики пристал какому-нибудь сынку корпусного командира с соответствующими семейными традициями и очень плохо вязался с кухонным чадом среднемещанской квартиры с отцовским кабинетом, пропахшим кожами, лайками и опойками, с еврейскими деловыми разговорами.

Бунты и француженки

Дни студенческих бунтов у Казанского собора всегда заранее были известны. В каждом семействе был свой студент-осведомитель. Выходило так, что смотреть на эти бунты, правда, на почтительном расстоянии, сходилась масса публики: дети с няньками, маменьки и тетеньки, не смогшие удержать дома своих бунтарей, старые чиновники и всякие праздношатающиеся. В день назначенного бунта тротуары Невского колыхались густою толпою зрителей от Садовой до Аничкова моста. Вся эта орава боялась подходить к Казанскому собору. Полицию прятали во дворах, например во дворе Екатерининского костела. На Казанской площади было относительно пусто, прохаживались маленькие кучки студентов и настоящих

рабочих, причем на последних показывали пальцами. Вдруг со стороны Казанской площади раздавался протяжный, всё возрастающий вой, что-то вроде несмолкавшего «у» или «ы», переходящий в грозное завывание, всё ближе и ближе. Тогда зрители шарахались, и толпу мяли лошадьми. «Казаки-казаки» проносилось молнией, быстрее, чем летели сами казаки. Собственно «бунт» брали в оцепленье и уводили в Михайловский манеж, а Невский пустел, будто его метлой вымели.

Мрачные толпы народа на улицах были моим первым сознательным и ярким восприятием. Мне было ровно три года. Год был девяносто четвертый, меня взяли из Павловска в Петербург, собравшись поглядеть на похороны Александра III. На Невском, где-то против Николаевской сняли комнату в меблированном доме, в четвертом этаже. Еще накануне вечером я взобрался на подоконник, вижу: улица черна народом, спрашиваю: «Когда же они поедут?» – Говорят: «Завтра». Особенно меня поразило, что все эти людские толпы ночь напролет проводили на улице. Даже смерть мне явилась впервые в совершенно неестественном пышном, парадном виде. Проходил я раз с няней своей и мамой по улице Мойке мимо шоколадного здания Итальянского посольства. Вдруг – там двери распахнуты и всех свободно впускают, и пахнет оттуда смолой, ладаном и чем-то сладким и приятным. Черный бархат глушил вход и стены, обставленные серебром и тропическими растениями; очень высоко лежал набальзамированный итальянский посланник. Какое мне было дело до всего этого? Не знаю, но это были сильные и яркие впечатления, и я ими дорожу по сегодняшний день.

Обычная жизнь города была бедна и однообразна. Ежедневно часам к пяти происходило гулянье на Большой Морской – от Гороховой до арки Генерального штаба. Всё, что было в городе праздного и вылощенного, медленно двигалось туда и обратно по тротуарам, раскланиваясь и пересмеиваясь: звяк шпор, французская и английская речь, живая выставка английского магазина и жокей-клуба. Сюда же бонны и гувернантки, моложа-

вые француженки, приводили детей: вздохнуть и сравнить с Елисейскими Полями.

Ко мне нанимали стольких француженок, что все их черты перепутались и слились в одно общее портретное пятно. По разумению моему, все эти француженки и швейцарки от песенок, прописей, хрестоматий и спряжений сами впадали в детство. В центре мировоззрения, вывихнутого хрестоматиями, стояла фигура великого императора Наполеона и война двенадцатого года, затем следовала Жанна д'Арк (одна швейцарка, впрочем, попалась кальвинистка), и сколько я ни пытался, будучи любознательным, выведать у них о Франции, ничего не удавалось, кроме того, что она прекрасна. У француженок ценилось искусство много и быстро говорить, у швейцарок – знание песенок, из которых коронная – «песенка о Мальбруке». Эти бедные девушки были проникнуты культом великих людей: Гюго, Ламартина, Наполеона и Мольера... По воскресеньям их отпускали слушать мессу, никаких знакомств им не полагалось.

Где-нибудь в Ильдефрансе: виноградные бочки, белые дороги, тополя, винодел с дочками уехал к бабушке в Руан. Вернется – всё «scellé»[1], прессы и чаны опечатаны, на дверях и погребах – сургуч. Управляющий пытался утаить от акциза несколько ведер молодого вина. Его накрыли. Семья разорена. Огромный штраф – и в результате суровые законы Франции подарили мне воспитательницу.

Да какое мне дело было до гвардейских праздников, однообразной красивости пехотных ратей и коней, до батальонов с каменными лицами, текущих гулким шагом по седой от гранита и мрамора Миллионной?

Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал.

---

[1] «опечатано» (*фр.*).

Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры угрозой разрушенья, шапкой в комнате провинциального гостя, крючками шрифта нечитаемых книг «Бытия», заброшенных в пыль на нижнюю полку шкафа, ниже Гете и Шиллера, и клочками черно-желтого ритуала.

Крепкий румяный русский год катился по календарю, с крашеными яйцами, елками, стальными финляндскими коньками, декабрем, вейками и дачей. А тут же путался призрак – новый год в сентябре и невеселые странные праздники, терзавшие слух дикими именами: Рош-Гашана и Йом-кипур.

Книжный шкап

Как крошка мускуса наполнит весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь. О, какой это сильный запах! Разве я мог не заметить, что в настоящих еврейских домах пахнет иначе, чем в арийских. И это пахнет не только кухня, но люди, вещи и одежда. До сих пор помню, как меня обдало этим приторным еврейским запахом в деревянном доме на Ключевой улице, в немецкой Риге, у дедушки и бабушки. Уже отцовский домашний кабинет был непохож на гранитный рай моих стройных прогулок, уже он уводил в чужой мир, а смесь его обстановки, подбор предметов соединялись в моем сознании крепкой вязкой. Прежде всего – дубовое кустарное кресло с балалайкой и рукавицей и надписью на дужке «Тише едешь – дальше будешь» – дань ложнорусскому стилю Александра III; затем турецкий диван, набитый гроссбухами, чьи листы папиросной бумаги исписаны были мелким готическим почерком немецких коммерческих писем. Сначала я думал, что работа отца заключается в том, что он печатает свои папиросные письма, закручивая пресс копировальной машины. До сих пор мне кажется запахом ярма и труда – проникающий

всюду запах дубленой кожи, и лапчатые шкурки лайки, раскиданные по полу, и живые, как пальцы, отростки пухлой замши – всё это и мещанский письменный стол с мраморным календариком плавает в табачном дыму и обкурено кожами. А в черствой обстановке торговой комнаты – стеклянный книжный шкапчик, задернутый зеленой тафтой. Вот об этом книгохранилище хочется мне поговорить. Книжный шкап раннего детства – спутник человека на всю жизнь. Расположение его полок, подбор книг, цвет корешков воспринимаются как цвет, высота, расположение самóй мировой литературы. Да, уж тем книгам, что не стояли в первом книжном шкапу, никогда не протиснуться в мировую литературу, как в мироздание. Волей-неволей, а в первом книжном шкапу всякая книга классична, и не выкинуть ни одного корешка.

Эта странная маленькая библиотека, как геологическое напластование, не случайно отлагалась десятки лет. Отцовское и материнское в ней не смешивалось, а существовало розно, и в разрезе своем этот шкапчик был историей духовного напряженья целого рода и прививки к нему чужой крови.

Нижнюю полку я помню всегда хаотической: книги не стояли корешок к корешку, а лежали, как руины: рыжие Пятикнижия с оборванными переплетами, русская история евреев, написанная неуклюжим и робким языком говорящего по-русски талмудиста. Это был повергнутый в пыль хаос иудейский. Сюда же быстро упала древнееврейская моя азбука, которой я так и не обучился. В припадке национального раскаянья наняли было ко мне настоящего еврейского учителя. Он пришел со своей Торговой улицы и учил, не снимая шапки, отчего мне было неловко. Грамотная русская речь звучала фальшиво. Еврейская азбука с картинками изображала во всех видах – с кошкой, книжкой, ведром, лейкой – одного и того же мальчика в картузе с очень грустным и взрослым лицом. В этом мальчике я не узнавал себя и всем существом восставал на книгу и науку. Одно в этом учителе было поразительно, хотя и звучало неестест-

венно, – чувство еврейской народной гордости. Он говорил о евреях, как француженка о Гюго и Наполеоне. Но я знал, что он прячет свою гордость, когда выходит на улицу, и поэтому ему не верил.

Над иудейскими развалинами начинался книжный строй, то были немцы: Шиллер, Гете, Кернер и Шекспир по-немецки – старые лейпцигско-тюбингенские издания, кубышки и коротышки в бордовых тисненых переплетах, с мелкой печатью, рассчитанной на юношескую зоркость, с мягкими гравюрами, немного на античный лад: женщины с распущенными волосами заламывают руки, лампа нарисована как светильник, всадники с высокими лбами, а на виньетках виноградные кисти. Это отец пробивался самоучкой в германский мир из талмудических дебрей.

Еще выше стояли материнские русские книги – Пушкин в издании Исакова семьдесят шестого года. Я до сих пор думаю, что это прекрасное издание, оно мне нравится больше академического. В нем нет ничего лишнего, шрифты располагаются стройно, колонки стихов текут свободно, как солдаты летучими батальонами, и ведут их, как полководцы, разумные, четкие годы включительно по тридцать седьмой. Цвет Пушкина? Всякий цвет случаен – какой цвет подобрать к журчанию речей? У, идиотская цветовая азбука Рембо!..

Мой исаковский Пушкин был в ряске никакого цвета, в гимназическом коленкоровом переплете, в черно-бурой вылинявшей ряске с землистым песочным оттенком; не боялся он ни пятен, ни чернил, ни огня, ни керосина. Черная песочная ряска за четверть века всё любовно впитывала в себя – духовная затрапезная красота, почти физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мною ощущается. На нем надпись рыжими чернилами: «Ученице III класса за усердие». С исаковским Пушкиным вяжется рассказ об идеальных, с чахоточным румянцем и дырявыми башмаками, учителях и учительницах: восьмидесятые годы в Вильне. Слово «интеллигент» мать и особенно бабушка выговаривали с

гордостью. У Лермонтова переплет был зелено-голубой и какой-то военный, недаром он был гусар. Никогда он не казался мне братом или родственником Пушкина. А вот Гете и Шиллера я считал близнецами. Здесь же я признавал чужое и сознательно отделял. Ведь после тридцать седьмого года и кровь, и стихи журчали иначе.

А что такое Тургенев и Достоевский? Это приложение к «Ниве». Внешность у них одинаковая, как у братьев. Переплеты картонные, обтянутые кожицей. На Достоевском лежал запрет, вроде надгробной плиты, и о нем говорили, что он «тяжелый»; Тургенев был весь разрешенный и открытый, с Баден-Баденом, «Вешними водами» и ленивыми разговорами. Но я знал, что такой спокойной жизни, как у Тургенева, уже нет и нигде не бывает.

А не хотите ли ключ эпохи, книгу, раскалившуюся от прикосновений, книгу, которая ни за что не хотела умирать и в узком гробу девяностых годов лежала как живая, книгу, листы которой преждевременно пожелтели, от чтения ли, от солнца ли дачных скамеек, чья первая страница являет черты юноши с вдохновенным зачесом волос, черты, ставшие иконой? Вглядываясь в лицо юноши Надсона, я изумляюсь одновременно настоящей огненностью этих черт и совершенной их невыразительностью, почти деревянной простотой. Не такова ли вся книга? Не такова ли эпоха? Пошли его в Ниццу, покажи ему Средиземное море, он всё будет петь свой идеал и страдающее поколение – разве что прибавит чайку и гребень волны. Не смейтесь над надсоновщиной – это загадка русской культуры и в сущности непонятый ее звук, потому что мы-то не понимаем и не слышим, как понимали и слышали они. Кто он такой – этот деревянный монах с невыразительными чертами вечного юноши, этот вдохновенный истукан учащейся молодежи, именно учащейся молодежи, то есть избранного народа неких десятилетий, этот пророк гимназических вечеров? Сколько раз, уже зная, что Надсон плох, я всё же перечитывал его книгу и старался услышать ее звук, как слышало поколенье, отбросив поэтическое высокомерие настоящего и обиду за невежест-

во этого юноши в прошлом. Как много мне тут помогли дневники и письма Надсона: всё время – литературная страда, свечи, рукоплесканья, горящие лица; кольцо поколенья и в середине алтарь – столик чтеца со стаканом воды. Как летние насекомые под накаленным ламповым стеклом, так всё поколенье обугливалось и обжигалось на огне литературных праздников с гирляндами иносказательных роз, причем сборища носили характер культа и искупительной жертвы за поколенье. Сюда шел тот, кто хотел разделить судьбу поколенья вплоть до гибели, – высокомерные оставались в стороне с Тютчевым и Фетом. В сущности, вся большая русская литература отвернулась от этого чахоточного поколенья с его идеалом и Ваалом. Что же ему оставалось? – Бумажные розы, свечи гимназических вечеров и баркаролы Рубинштейна. Восьмидесятые годы в Вильне, как их передает мать. Всюду было одно: шестнадцатилетние девочки пробовали читать Стюарта Милля, маячили светлые личности с невыразительными чертами, и с густою педалью, замирая на piano, играли на публичных вечерах новые вещи львиного Антона. А в сущности происходило следующее: интеллигенция с Боклем и Рубинштейном, предводимая светлыми личностями, в священном юродстве не разбирающими пути, определенно поворотила к самосожженью. Как высокие просмоленные факелы, горели всенародно народовольцы с Софьей Перовской и Желябовым, а эти все, вся провинциальная Россия и «учащаяся молодежь», сочувственно тлели – не должно было остаться ни одного зеленого листка.

Какая скудная жизнь, какие бедные письма, какие несмешные шутки и пародии! Мне показывали в семейном альбоме дагерротипную карточку дяди Миши, меланхолика с пухлыми и болезненными чертами, и объясняли, что он не просто сошел с ума, а «сгорел»: так гласил язык поколенья. Так говорили о Гаршине, и многие гибели складывались в один ритуал.

Семен Афанасьич Венгеров, родственник мой по матери (семья виленская и гимназические воспоми-

нания), ничего не понимал в русской литературе и по службе занимался Пушкиным, но «это» он понимал. У него «это» называлось: о героическом характере русской литературы. Хорош он был с этим своим героическим характером, когда плелся по Загородному из квартиры в картотеку, повиснув на локте стареющей жены, ухмыляясь в дремучую муравьиную бороду!

Финляндия

Красненький шкап с зеленой занавеской и кресло «Тише едешь – дальше будешь» часто переезжали с квартиры на квартиру. Стояли они в Максимилиановском переулке, где в конце стреловидного Вознесенского виднелся скачущий Николай, и на Офицерской, поблизости от «Жизни за царя», над цветочным магазином Эйлерса, и на Загородном. Зимой, на Рождестве – Финляндия, Выборг, а дача – Териоки. В Териоках песок, можжевельник, дощатые мостки, собачьи будки купален, с вырезанными сердцами и зазубринами по числу купаний, и близкий сердцу петербуржца домашний иностранец, холодный финн, любитель Ивановых огней и медвежьей польки на лужайке Народного дома, небритый и зеленоглазый, как его называл Блок. Финляндией дышал дореволюционный Петербург, от Владимира Соловьева до Блока, пересыпая в ладонях ее песок и растирая на гранитном лбу легкий финский снежок, в тяжелом бреду своем слушая бубенцы низкорослых финских лошадок. Я всегда смутно чувствовал особенное значение Финляндии для петербуржца и что сюда ездили додумать то, что нельзя было додумать в Петербурге, нахлобучив по самые брови низкое снежное небо и засыпая в маленьких гостиницах, где вода в кувшине ледяная. И я любил страну, где все женщины – безукоризненные прачки, а извозчики похожи на сенаторов.

Летом в Териоках – детские праздники. До чего это было, как вспомнишь, нелепо! Маленькие гимназистики

и кадеты в обтянутых курточках, расшаркиваясь с великовозрастными девицами, танцевали па-де-катр и па-де-патинер, салонные танцы девяностых годов, с сдержанными, бесцветными движениями. Потом игры: бег в мешках и с яйцом, то есть с ногами, увязанными в мешок, и с сырым яйцом на деревянной ложке. В лотерею всегда разыгрывалась корова. То-то была радость француженкам! Только здесь они щебетали, как птицы небесные, и молодели душой, а дети сбивались и путались в странных забавах.

В Выборг ездили к тамошним старожилам, выборгским купцам – Шариковым, из николаевских солдат-евреев, откуда по финским законам повелась их оседлость в чистой от евреев Финляндии. Шариковы, по-фински «Шарики», держали большую лавку финских товаров: «Sekkatawaarankayrpa», где пахло и смолой, и кожами, и хлебом, особым запахом финской лавки, и много было гвоздей и крупы. Жили Шариковы в массивном деревянном доме с дубовой мебелью. Особенно гордился хозяин резным буфетом с историей Ивана Грозного. Ели они так, что от обеда встать было трудно. Отец Шариков заплыл жиром, как будда, и говорил с финским акцентом. Дочка-дурнушка, чернявая, сидела за прилавком, а три другие – красавицы – по очереди бежали с офицерами местного гарнизона. В доме пахло сигарами и деньгами. Хозяйка, неграмотная и добрая, гости – армейские любители пунша и хороших саночек, все картежники до мозга костей. После жиденького Петербурга меня радовала эта прочная и дубовая семья. Волей-неволей я попал в самую гущу морозного зимнего флирта высокогрудых выборгских красавиц. Где-то в кондитерской Фацера с ванильным печеньем и шоколадом, за синими окнами санный скрип и беготня бубенчиков... Вытряхнувшись прямо из резвых узких санок в теплый пар сдобной финской кофейной, был я свидетелем нескромного спора отчаянной барышни с армейским поручиком – носит ли он корсет, и помню, как он божился и предлагал сквозь мундир прощупать его ребра. Быстрые санки, пунш, карты,

картонная шведская крепость, шведская речь, военная музыка – голубым пуншевым огоньком уплывал выборгский угар. Гостиница Бельведер, где потом собиралась Первая дума, славилась чистотой и прохладным, как снег, ослепительным бельем. Всё тут было иностранщина и шведский уют. Упрямый и хитрый городок, с кофейными мельницами, качалками, гарусными шерстяными ковриками и библейскими стихами в изголовьи каждой постели, – как божий бич, нес ярмо русской военщины; но в каждом доме, в черной траурной рамке, висела картинка: простоволосая девушка Суоми, над которой топорщится сердитый орел с двойной головкой, яростно прижимает к груди книгу с надписью «Lex» – «Закон».

Хаос иудейский

Однажды к нам приехала совершенно чужая особа, девушка лет сорока, в красной шляпке, с острым подбородком и злыми черными глазами. Ссылаясь на происхождение из местечка Шавли, она требовала, чтобы ее выдали в Петербурге замуж. Пока ее удалось спровадить, она прожила в доме неделю. Изредка появлялись странствующие авторы: бородатые и длиннополые люди, талмудические философы, продавцы вразнос собственных печатных изречений и афоризмов. Они оставляли именные экземпляры и жаловались на преследованья злых жен. Раз или два в жизни меня возили в синагогу, как в концерт, с долгими сборами, чуть ли не покупая билеты у барышников; и от того, что я видел и слышал, я возвращался в тяжелом чаду. В Петербурге есть еврейский квартал: он начинается как раз позади Мариинского театра, там, где мерзнут барышники, за тюремным ангелом сгоревшего в революцию Литовского замка. Там, на Торговых, попадаются еврейские вывески с быком и коровой, женщины с выбивающимися из-под косынки накладными волосами и семенящие в сюртуках до земли многоопытные и чадолюбивые старики. Синагога с кони-

ческими своими шапками и луковичными сферами, как пышная чужая смоковница, теряется среди убогих строений. Бархатные береты с помпонами, изнуренные служки и певчие, гроздья семисвечников, высокие бархатные камилавки. Еврейский корабль с звонкими альтовыми хорами, с потрясающими детскими голосами плывет на всех парусах, расколотый какой-то древней бурей на мужскую и женскую половину. Заблудившись на женских хорах, я пробирался как тать, прячась за стропилами. Кантор, как силач Самсон, рушил львиное здание, ему отвечали бархатные камилавки, и дивное равновесие гласных и согласных в четко произносимых словах сообщало несокрушимую силу песнопениям. Но какое оскорбление – скверная, хотя и грамотная, речь раввина, какая пошлость, когда он произносит «государь император», какая пошлость всё, что он говорит! И вдруг два господина в цилиндрах, прекрасно одетые, лоснящиеся богатством, с изящными движениями светских людей, прикасаются к тяжелой книге, выходят из круга и за всех, по доверенности, по поручению всех, совершают что-то почетное и самое главное. Кто это? – Барон Гинцбург. А это? – Варшавский.

В детстве я совсем не слышал жаргона, лишь потом я наслушался этой певучей, всегда удивленной и разочарованной, вопросительной речи с резкими ударениями на полутонах. Речь отца и речь матери – не слиянием ли этих двух речей питается всю долгую жизнь наш язык, не они ли слагают его характер? Речь матери – ясная и звонкая, без малейшей чужестранной примеси, с несколько расширенными и чрезмерно открытыми гласными, литературная великорусская речь; словарь ее беден и сжат, обороты однообразны, – но это язык, в нем есть что-то коренное и уверенное. Мать любила говорить и радовалась корню и звуку прибедненной интеллигентским обиходом великорусской речи. Не первая ли в роду дорвалась она до чистых и ясных русских звуков? У отца совсем не было языка, это было косноязычие и безъязычие. Русская речь польского еврея? – Нет. Речь

немецкого еврея? – Тоже нет. Может быть, особый курляндский акцент? – Я таких не слышал. Совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки, где обычные слова переплетаются с старинными философскими терминами Гердера, Лейбница и Спинозы, причудливый синтаксис талмудиста, искусственная, не всегда договоренная фраза – это было всё что угодно, но не язык, всё равно – по-русски или понемецки.

По существу, отец переносил меня в совершенно чужой век и отдаленную обстановку, но никак не еврейскую. Если хотите, это был чистейший восемнадцатый или даже семнадцатый век просвещенного гетто где-нибудь в Гамбурге. Религиозные интересы вытравлены совершенно. Просветительская философия претворилась в замысловатый талмудический пантеизм. Где-то поблизости Спиноза разводит в банке своих пауков. Предчувствуется – Руссо и его естественный человек. Всё донельзя отвлеченно, замысловато и схематично. Четырнадцатилетний мальчик, которого натаскивали на раввина и запрещали читать светские книги, бежит в Берлин, попадает в высшую талмудическую школу, где собрались такие же упрямые, рассудочные, в глухих местечках метившие в гении юноши; вместо талмуда читает Шиллера, и заметьте, читает его как новую книгу; немного продержавшись, он падает из этого странного университета обратно в кипучий мир семидесятых годов, чтобы запомнить конспиративную молочную лавку на Караванной, откуда подводили мину под Александра, и в перчаточной мастерской и на кожевенном заводе проповедует обрюзгшим и удивленным клиентам философские идеалы восемнадцатого века.

Когда меня везли в город Ригу, к рижским дедушке и бабушке, я сопротивлялся и чуть не плакал. Мне казалось, что меня везут на родину непонятной отцовской философии. Двинулась в путь артиллерия картонок, корзинок с висячими замками, пухлый неудобный домашний багаж. Зимние вещи пересыпали крупной солью нафта-

лина. Кресла стояли, как белые кони, в попоне чехлов. Невеселыми казались мне сборы на Рижское взморье. Я тогда собирал гвозди: нелепейшая коллекционерская причуда. Я пересыпал кучи гвоздей, как скупой рыцарь, и радовался, как растет мое колючее богатство. Тут у меня отняли гвозди на укладку.

Дорога была тревожная. Тусклый вагон в Дерпте ночью с громкими эстонскими песнями приступом брали какие-то ферейны, возвращаясь с большого певческого праздника. Эстонцы топотали и ломились в дверь. Было очень страшно.

Дедушка – голубоглазый старик в ермолке, закрывавшей наполовину лоб, с чертами важными и немного сановными, как бывает у очень почтенных евреев, улыбался, радовался, хотел быть ласковым, да не умел – густые брови сдвигались. Он хотел взять меня на руки, я чуть не заплакал. Добрая бабушка, в черноволосой накладке на седых волосах и в капоте с желтоватыми цветочками, мелко-мелко семенила по скрипучим половицам и всё хотела чем-нибудь угостить.

Она спрашивала: «Покушали? покушали?» – единственное русское слово, которое она знала. Но не понравились мне пряные стариковские лакомства, их горький миндальный вкус. Родители ушли в город. Опечаленный дед и грустная суетливая бабушка – попробуют заговорить и нахохлятся, как старые обиженные птицы. Я порывался им объяснить, что хочу к маме, – они не понимали. Тогда я пальцем на столе изобразил желание уйти, перебирая на манер походки средним и указательным.

Вдруг дедушка вытащил из ящика комода черно-желтый шелковый платок, накинул мне его на плечи и заставил повторять за собой слова, составленные из незнакомых шумов, но, недовольный моим лепетом, рассердился, закачал неодобрительно головой. Мне стало душно и страшно. Не помню, как на выручку подоспела мать.

Отец часто говорил о честности деда как о высоком духовном качестве. Для еврея честность – это мудрость и

почти святость. Чем дальше по поколеньям этих суровых голубоглазых стариков, тем честнее и суровее. Прадед Вениамин однажды сказал: «Я прекращаю дело и торговлю – мне больше не нужно денег». Ему хватило точь-в-точь по самый день смерти – он не оставил ни одной копейки.

Рижское взморье – это целая страна. Славится вязким, удивительно мелким и чистым желтым песком (разве в песочных часах такой песочек!) и дырявыми мостками в одну и две доски, перекинутыми через двадцативерстную дачную Сахару.

Дачный размах Рижского взморья не сравнится ни с какими курортами. Мостики, клумбы, палисадники, стеклянные шары тянутся нескончаемым городищем, все на желтом, каким играют ребята, измолотом в пшеницу канареечном песке.

Латыши на задворках сушат и вялят камбалу, одноглазую, костистую, плоскую, как широкая ладонь, рыбу. Детский плач, фортепианные гаммы, стоны пациентов бесчисленных зубных врачей, звон посуды маленьких дачных табльдотов, рулады певцов и крики разносчиков не молкнут в лабиринте кухонных садов, булочных и колючих проволок, и по рельсовой подкове, на песчаной насыпи, сколько хватает глаз, бегают игрушечные поезда, набитые «зайцами», прыгающими на ходу, от немецкого чопорного Бильдерлингсгофа до скученного и пахнущего пеленками еврейского Дуббельна. По редким сосновым перелескам блуждают бродячие оркестры: две трубы калачом, кларнет и тромбон, и, выдувая немилосердную медную фальшь, отовсюду гонимые, то здесь, то там разражаются лошадиным маршем прекрасной Каролины.

Всю землю держал барон с моноклем по фамилии Фиркс. Землю свою он разгородил на чистую от евреев и нечистую. На чистой земле сидели бурши-корпоранты и растирали столики пивными кружками. На земле иудейской висели пеленки и захлебывались гаммы. В Майоренгофе, у немцев, играла музыка – симфонический оркестр

в садовой раковине – «Смерть и просветление» Штрауса. Пожилые немки с румянцем на щеках, в свежем трауре, находили свою отраду.

В Дуббельне, у евреев, оркестр захлебывался патетической симфонией Чайковского, и было слышно, как перекликались два струнных гнезда.

Чайковского об эту пору я полюбил болезненным нервным напряжением, напоминавшим желание Неточки Незвановой у Достоевского услышать скрипичный концерт за красным полымем шелковых занавесок. Широкие, плавные, чисто скрипичные места Чайковского я ловил из-за колючей изгороди и не раз изорвал свое платье и расцарапал руки, пробираясь бесплатно к раковине оркестра. Обрывки сильной скрипичной музыки я вылавливал в диком граммофоне дачной разноголосицы. Не помню, как воспиталось во мне это благоговенье к симфоническому оркестру, но думаю, что я верно понял Чайковского, угадав в нем особенное концертное чувство.

Как убедительно звучали эти размягченные итальянским безвольем, но всё же русские скрипичные голоса в грязной еврейской клоаке! Какая нить протянута от этих первых убогих концертов к шелковому пожару Дворянского собрания и тщедушному Скрябину, который вот-вот сейчас будет раздавлен обступившим его со всех сторон, еще немым полукружием певцов и скрипичным лесом «Прометея», над которым высится, как щит, звукоприемник – странный стеклянный прибор.

Концерты Гофмана и Кубелика

В тысяча девятьсот третьем – четвертом году Петербург был свидетелем концертов большого стиля. Я говорю о диком, с тех пор не превзойденном безумии великопостных концертов Гофмана и Кубелика в Дворянском собрании. Никакие позднейшие музыкальные торжества, приходящие мне на память, ни даже первины скрябинского «Прометея» не идут в сравнение с этими

великопостными оргиями в белоколонном зале. Доходило до ярости, до исступления. Тут было не музыкальное любительство, а нечто грозное и даже опасное подымалось с большой глубины, словно жажда действия, глухое предысторическое беспокойство, точившее тогдашний Петербург – еще не пробил тысяча девятьсот пятый год, – выливалось своеобразным, почти хлыстовским радением трабантов Михайловской площади. В туманном свете газовых фонарей многоподъездное дворянское здание подвергалось настоящей осаде. Гарцующие конные жандармы, внося в атмосферу площади дух гражданского беспокойства, цокали, покрикивали, цепью охраняя главное крыльцо. Проскальзывали на блестящий круг и строились во внушительный черный табор рессорные кареты с тусклыми фонарями. Извозчики не смели подавать к самому дому – им платили на ходу, и они улепетывали, спасаясь от гнева околоточных. Сквозь тройные цепи шел петербуржец лихорадочной мелкой плотвой в мраморную прорубь вестибюля, исчезая в горящем ледяном доме, оснащенном шелком и бархатом. Кресла и места за креслами наполнялись обычным порядком, но обширные хоры с боковых подъездов – пачками, как корзины, человеческими гроздьями. Зал Дворянского собрания внутри – широкий, коренастый и почти квадратный. Площадь эстрады отхватывает чуть не добрую половину. На хорах июльская жара. В воздухе сплошной звон, как цикады над степью.

Кто такие были Гофман и Кубелик? – Прежде всего, в сознании тогдашнего петербуржца они сливались в один образ. Как близнецы, они были одного роста и одной масти. Роста ниже среднего, почти недомерки, волосы чернее вороньего крыла. У обоих был очень низкий лоб и очень маленькие руки. Оба сейчас мне представляются чем-то вроде премьеров труппы лилипутов. К Кубелику меня возили на поклон в Европейскую гостиницу, хотя я не играл на скрипке. Он жил настоящим принцем. Он тревожно взмахнул ручкой, испугавшись, что мальчик играет на скрипке, но сейчас же успокоился и подарил свой автограф, что от него и требовалось.

Вот когда эти два маленьких музыкальных полубога, два первых любовника театра лилипутов должны были пробиться через ломившуюся под тяжестью толпы эстраду, мне становилось за них страшно. Начиналось как вольтовой искрой и порывом набегающей грозы. Потом распорядители с трудом расчищали дорожку в толпе, и среди неописуемого рева со всех сторон навалившейся горячей человеческой массы, не кланяясь и не улыбаясь, почти трепеща, с каким-то злым выражением на лице, они пробивались к пюпитру и роялю. Это путешествие до сих пор кажется мне опасным: не могу отделаться от мысли, что толпа, не зная, что начать, готова была растерзать своих любимцев. Далее – эти маленькие гении, властвуя над потрясенной музыкальной чернью, от фрейлины до курсистки, от тучного мецената до вихрастого репетитора, – всем способом своей игры, всей логикой и прелестью звука делали всё, чтобы сковать и остудить разнузданную своеобразно-дионисийскую стихию. Я никогда ни у кого не слышал такого чистого, первородно-ясного и прозрачного звука, трезвого в рояле, как ключевая вода, и доводящего скрипку до простейшего, не разложимого на составные волокна голоса; я никогда не слышал больше такого виртуозного, альпийского холода, как в скупости, трезвости и формальной ясности этих двух законников скрипки и рояля. Но то, что было в их исполнении ясного и трезвого, только больше бесило и подстрекало к новым неистовствам облепившую мраморные столпы, свисавшую гроздьями с хоров, усеявшую грядки кресел и жарко уплотненную на эстраде толпу. Такая сила была в рассудочной и чистой игре этих двух виртуозов.

Тенишевское училище

На Загородном, во дворе огромного доходного дома, с глухой стеной, издали видной боком, и шустовской вывеской, десятка три мальчиков в коротких штанишках, шер-

стяных чулках и английских рубашечках со страшным криком играли в футбол. У всех был такой вид, будто их возили в Англию или Швейцарию и там приодели, совсем не по-русски, не по-гимназически, а на какой-то кембриджский лад.

Помню торжество: елейный батюшка в фиолетовой рясе, возбужденная публика школьного вернисажа, и вдруг все расступаются, шушукаются: приехал Витте. Про Витте все говорили, что у него золотой нос, и дети слепо этому верили и только на нос и смотрели. Однако нос был обыкновенный и с виду мясистый.

Что тогда говорилось, я не помню, но зато на Моховой, в собственном амфитеатре, с удобными депутатскими местами, на манер парламента, установился довольно разработанный ритуал, и в первых числах сентября происходили праздники в честь меда и счастья образцовой школы. Неизбежно на этих собраниях, похожих на палату лордов с детьми, выступал старик, доктор-гигиенист Вирениус. Это был старик, румяный, как ребенок с банки Нестле. Он произносил ежегодно одну и ту же речь: о пользе плавания; так как дело происходило осенью и до следующего плавательного сезона оставалось месяцев десять, то его маневры и демонстрации представлялись неуместными; однако этот апостол плавания каждый год проповедывал свою религию на пороге зимы. Другой гигиенист, профессор князь Тарханов, восточный барин с ассирийской бородой, на уроках физиологии ходил от парты к парте, заставляя учеников слушать свое сердце через толстый бархатный жилет. Тикало не то сердце, не то золотые часы, но жилет был обязателен.

Амфитеатр с откидными партами, разбитый удобными дорожками на секторы, с сильным верхним светом, в большие дни брался с бою, и вся Моховая кипела, наводненная полицией и интеллигентской толпой.

Всё это начало девятисотых годов.

Главным съемщиком тенишевской аудитории был Литературный фонд, цитадель радикализма, собственник сочинений Надсона. Литературный фонд по природе

своей был поминальным учреждением: он чтил. У него был точно разработанный годичный календарь, нечто вроде святцев; праздновались дни смерти и дни рождения, если не ошибаюсь: Некрасова, Надсона, Плещеева, Гаршина, Тургенева, Гоголя, Пушкина, Апухтина, Никитина и прочих. Все эти литературные панихиды были похожи, причем в выборе читаемых произведений мало считались с авторством покойника.

Начиналось обычно с того, что старик Исай Петрович Вейнберг, настоящий козел с пледом, читал неизменное: «Бесконечной пеленою развернулось предо мною, старый друг мой, море».

Затем выходил александринский актер Самойлов и, бия себя в грудь, истошным голосом, закатываясь от крика и переходя в зловещий шепот, читал стихотворение Никитина «Хозяин».

Дальше следовал разговор дам, приятных во всех отношениях, из «Мертвых душ»; потом «Дедушка Мазай и зайцы» Некрасова или «Размышления у парадного подъезда»; Ведринская щебетала: «Я пришел к тебе с приветом», а в заключенье играли похоронный марш Шопена.

Это литература. Теперь гражданские выступления. Прежде всего – заседания Юридического общества, возглавляемого Максимом Ковалевским и Петрункевичем, где с тихим шипением разливался конституционный яд. Максим Ковалевский, подавляя внушительной фигурой, проповедывал оксфордскую законность. Когда кругом снимали головы, он произнес длиннейшую ученую речь о праве перлюстрации, то есть вскрытия почтовых писем, ссылаясь на Англию, допуская, ограничивая и урезывая это право. Гражданские служения совершались М. Ковалевским, Родичевым, Николаем Федоровичем Анненским, Батюшковым и Овсянико-Куликовским.

Вот в соседстве с таким домашним форумом воспитывались мы в высоких стеклянных ящиках, с нагретыми паровым отоплением подоконниками, в просторнейших классах на двадцать пять человек и отнюдь не в коридо-

рах, а в высоких паркетных манежах, где стояли косые столбы солнечной пыли и попахивало газом от физических лабораторий. Наглядные методы заключались в жестокой и ненужной вивисекции, выкачивании воздуха из стеклянного колпака, чтобы задохнулась на спинке бедная мышь, в мучении лягушек, в научном кипячении воды, с описанием этого процесса, и в плавке стеклянных палочек на газовых горелках.

От тяжелого, приторного запаха газа в лабораториях болела голова, но настоящим адом для большинства неловких, не слишком здоровых и нервических детей был ручной труд. К концу дня, отяжелев от уроков, насыщенных разговорами и демонстрациями, мы задыхались среди стружек и опилок, не умея перепилить доску. Пила завертывалась, рубанок кривил, стамеска ударяла по пальцам; ничего не выходило. Инструктор возился с двумя-тремя ловкими мальчиками, остальные проклинали ручной труд.

На уроках немецкого языка пели под управлением фрейлейн: «O, Tannenbaum, o, Tannenbaum!». Сюда же приносились молочные альпийские ландшафты с дойными коровами и черепицами домиков.

Всё время в училище пробивалась военная, привилегированная, чуть ли не дворянская струя: это верховодили мягкотелыми интеллигентами дети правящих семейств, попавшие сюда по странному капризу родителей. Некий сын камергера, Воеводский, красавец с античным профилем в духе Николая I, провозгласил себя воеводой и заставил присягать себе, целуя крест и Евангелие.

Вот краткая портретная галерея моего класса: Ванюша Корсаков, по прозванию Котлета (рыхлый земец, прическа в скобку, русская рубашечка с шелковым поясом, семейная земская традиция: Петрункевич, Родичев); Барац – семья дружит со Стасюлевичем («Вестник Европы»), страстный минералог, нем как рыба, говорит только о кварцах и слюде; Леонид Зарубин – крупная углепромышленность Донского бассейна; сначала

динамо-машины и аккумуляторы, потом – только Вагнер; Пржесецкий – из бедной шляхты, специалист по плевкам. Первый ученик Слободзинский – человек из сожженной Гоголем второй части «Мертвых душ», положительный тип русского интеллигента, умеренный мистик, правдолюбец, хороший математик и начетчик по Достоевскому; потом заведывал радиостанцией. Надеждин – разночинец: кислый запах квартиры маленького чиновника, веселье и беспечность, потому что нечего терять. Близнецы – братья Крупенские, бессарабские помещики, знатоки вина и евреев. И наконец, Борис Синани, человек того поколения, которое действует сейчас, созревавший для больших событий и исторической работы. Умер, едва окончив. А как бы он вынырнул в годы Революции!

Вот и теперь еще разные старые дамы и хорошие провинциалы, желая похвалить кого-нибудь, говорят: «светлая личность», а я понимаю, что они хотят сказать. Это про нашего Острогорского иначе нельзя сказать, как на языке того времени, и старомодная напыщенность этого нелепого выражения уже не кажется смешной. Только первые годы столетия мелькали фалды Острогорского по коридорам Тенишевского училища. Он был близорук, щурился, излучая глазами насмешливый свет, – весь большая обезьяна во фраке, золотушный, с золотисто-рыжей бородой и волосами. Я уверен, что у него была именно чеховская невообразимая улыбка. Он не привился в двадцатом веке, хотя и хотел в него попасть. Он любил Блока (а в какую рань!) и печатал его в своем «Образовании».

Он был никакой администратор, только щурился и улыбался, и был очень рассеян; поговорить с ним удавалось редко. Всегда он отшучивался, даже там, где не нужно. «Какой у вас урок?» – «Геология». – «Сам ты геология». Всё училище, со всеми своими гуманистическими турусами на колесах, держалось его улыбкой.

А все-таки в Тенишевском были хорошие мальчики. Из того же мяса, из той же кости, что дети на портретах Серова. Маленькие аскеты, монахи в детском своем

монастыре, где в тетрадках, приборах, стеклянных колбочках и немецких книжках больше духовности и внутреннего строя, чем в жизни взрослых.

Сергей Иваныч

Тысяча девятьсот пятый год – химера русской революции с жандармскими рысьими глазками и в голубом студенческом блине! Уже издалека петербуржцы тебя чуяли, улавливали цоканье твоих коней и ежились от своих сквозняков в проспиртованных аудиториях Военно-Медицинской или в длиннейшем «jeu de paumme» меншиковского университета, когда рявкнет, бывало, как рассерженный лев, будущий оратор армянин на тщедушного с.-р. или с.-д. и вытянут птичьи шеи те, кому слушать надлежит. Память любит ловить во тьме, и в самой гуще мрака ты родился, миг, когда – раз, два, три – моргнул Невский длинными электрическими ресницами, погрузился в кромешную ночь и в самом конце перспективы из густого косматого мрака показалась химера с рысьими жандармскими глазками, в приплюснутой студенческой фуражке.

Для меня девятьсот пятый год в Сергее Иваныче. Много их было, репетиторов революции! Один из моих друзей, человек высокомерный, не без основания говорил: «Есть люди-книги и люди-газеты». Бедный Сергей Иваныч остался бы ни при чем при такой разбивке, для него пришлось бы создать третий раздел: есть люди-подстрочники. Подстрочники революции сыпались из него, шелестели папиросной бумагой в простуженной его голове, он вытряхивал эфирно-легкую нелегальщину из обшлагов кавалерийской своей, цвета морской воды, тужурки, и запрещенным дымком курилась его папироса, словно гильза ее была свернута из нелегальной бумаги.

Я не знаю, где и как Сергей Иваныч усваивал. Эта сторона его жизни для меня по молодости лет была

закрыта. Но однажды он затащил меня к себе, и я увидел его рабочий кабинет, его спальню и лабораторию. Об эту пору мы с ним делали большую и величаво бесплодную работу: писали реферат о причинах падения Римской империи. Сергей Иваныч залпами в одну неделю надиктовал мне сто тридцать пять убористых страниц клеенчатой тетрадки. Он не задумывался, не справлялся с источниками, он выпрядал, как паук, – из дымка папиросы, что ли, – липкую пряжу научной фразеологии, раскидывая периоды и завязывая узелки социальных и экономических моментов. Он был клиентом нашего дома, как и многих других. Не так ли римляне нанимали рабов-греков, чтобы блеснуть за ужином дощечкой с ученым трактатом? В разгаре означенной работы Сергей Иваныч привел меня к себе. Он проживал в сотых номерах Невского, за Николаевским вокзалом, где, откинув всякое щегольство, все дома, как кошки, серы. Я содрогнулся от густого и едкого запаха жилища Сергей Иваныча. Комната, надышанная и накуренная годами, вмещала в себе уже не воздух, а какое-то новое, неизвестное вещество, с другим удельным весом и химическими свойствами. И невольно пришла мне на память неополитанская Собачья пещера из физики. За всё время, что он здесь жил, хозяин, очевидно, ничего не поднял и не переставил, как истинный дервиш относясь к расположению вещей, сбрасывая на пол навеки то, что ему оказалось ненужным. Дома Сергей Иваныч признавал лишь лежачее положение. Покуда Сергей Иваныч диктовал, я косился на каменноугольное его белье; как же я удивился, когда Сергей Иваныч объявил перерыв и сварил два стакана великолепнейшего густого и ароматного шоколада. Оказалось, у него страсть к шоколаду. Варил он его мастерски и гораздо крепче, чем это принято. Какой отсюда вывод? Был ли Сергей Иваныч сибарит, или шоколадный бес завелся при нем, прилепившись к аскету и нигилисту? О, мрачный авторитет Сергея Иваныча, о, нелегальная его глубина, кавалерийская его куртка и штаны жандармского сукна! Его походка напоминала походку человека, которого только

что схватили и ведут за плечо пред лицо грозного сатрапа, а он старается делать равнодушный вид. Ходить с ним по улице было одно удовольствие, потому что он показывал гороховых шпиков и нисколько их не боялся.

Я думаю, что он сам был похож на шпика – от постоянных ли размышлений об этом предмете, по закону ли мимикрии, коим птицы и бабочки получают от скалы свой цвет и оперенье. Да, в Сергее Иваныче было нечто жандармское. Он был брезглив, он был брюзга, рассказывал, хрипя, генеральские анекдоты, со вкусом и отвращением выговаривал гражданские и военные звания первых пяти степеней. Невыспавшееся и помятое, как студенческий блин, лицо Сергея Иваныча выражало чисто жандармскую брюзгливость. Ткнуть лицом в грязь генерала или действительного статского советника было для него высшим счастьем – полагаю счастье математическим, несколько отвлеченным пределом.

Так, анекдот звучал в его устах почти теоремой. Генерал бракует по карточке все кушанья и заключает: «Какая гадость!» Студент, подслушав генерала, выспрашивает у него все чины и, получив ответ, заключает: «И только? – Какая гадость!»

Где-то в Седлеце или в Ровно Сергей Иваныч, должно быть еще нежным мальчиком, откололся от административно-полицейской скалы. Мелкие губернаторы Западного края были у него в родне, и сам он, уже революционный репетитор и одержимый шоколадным бесом, сватался к губернаторской дочке, очевидно тоже безвозвратно отколовшейся. Конечно, Сергей Иваныч не был революционером. Да останется за ним кличка: репетитор революции. Как химера, он рассыпался при свете исторического дня. По мере приближения девятьсот пятого года и часа сгущалась его таинственность и нарастал мрачный авторитет. Он должен был выявиться, должен был во что-нибудь разрешиться, – ну хоть показать револьвер из боевой дружины или дать другое вещественное доказательство своего посвящения в революцию.

И вот, в самые тревожные девятьсот пятые дни, Сергей Иваныч становится опекуном сладко и безопасно перепуганных обывателей и, зажмурившись, как кот от удовольствия, приносит достоверные сведения о неминуемом в такой-то день погроме петербургской интеллигенции. Как член дружины, он обещает прийти с браунингом, гарантируя полную безопасность.

Мне довелось его встретить много позже девятьсот пятого года: он вылинял окончательно, на нем не было лица, до того стерлись и обесцветились его черты. Слабая тень прежней брезгливости и авторитета. Оказалось, он устроился и служит ассистентом на Пулковской вышке в астрономической обсерватории.

Если бы Сергей Иваныч превратился в чистый логарифм звездных скоростей или функцию пространства, я бы не удивился: он должен был уйти из жизни, до того он был химера.

Юлий Матвеич

Пока Юлий Матвеич поднимался на пятый этаж, можно было несколько раз сбегать к швейцару и обратно. Его вели под руку с расстановками на площадках; в прихожей он останавливался и ждал, чтоб с него сняли шубу. Маленький, коротконогий, в стариковской шубе до пят, в тяжелой шапке, он пыхтел, пока его не освобождали от жарких бобров, и тогда садился на диван, протянув ножки, как ребенок. Появление его в доме означало или семейный совет, или замирение какой-нибудь домашней бучи. В конце концов, всякая семья – государство. Он любил семейные неурядицы, как настоящий государственный человек любит политические затруднения; своей семьи у него не было, и нашу он выбрал для своей деятельности как чрезвычайно трудную и запутанную.

Буйная радость охватывала нас, детей, всякий раз, когда показывалась его министерская голова, до смешного напоминающая Бисмарка, нежно безволосая, как у младенца, не считая трех волосков на макушке.

На вопрос Юлий Матвеич издавал странный, грудного тембра неопределенный звук, как бы извлеченный из трубы неумелым музыкантом, и, лишь издав свой предварительный звук, начинал речь неизменным своим оборотом: «я же вам говорил» или «я вам всегда говорил».

Бездетный, беспомощно-ластоногий, Бисмарк чужой семьи, Юлий Матвеич внушал мне глубокое сострадание.

Он вырос среди южных помещиков-дельцов между Бессарабией, Одессой и Ростовом.

Сколько подрядов исполнено, сколько виноградных имений и конских заводов продано с участием грека-нотариуса в паршивых номерах кишиневских и ростовских гостиниц!

Все они, и нотариус-грек, и помещик-жох, и губернский секретарь-молдаванин, накинув белые балахоны, тряслись в холерную жару в бричках, на линейках с балдахином по трактам, по губернским мостовым. Там росла многоопытность и округлялся капитал, а с ним вместе и эпикурейство. Уже ручки и ножки отказывались служить и превращались в коротенькие ласты, и Юлий Матвеич, обедая с предводителем и подрядчиком в кишиневских и ростовских гостиницах, подзывал полового тем самым неопределенным трубным звуком, о котором упоминалось выше. Понемногу он превратился в настоящего еврейского генерала. Вылитый из чугуна, он мог бы служить памятником, но где и когда чугун передаст три бисмарковских волоска? Мировоззрение Юлия Матвеича сложилось в нечто мудрое и убедительное. Излюбленным его чтением были Меньшиков и Ренан. Странное на первый взгляд сочетание, но, если вдуматься, даже для члена Государственного Совета нельзя было придумать лучшего чтения. О Меньшикове он говорил: «умная голова» и подымал сенаторскую ручку, а с Ренаном был согласен решительно во всем, что касалось христианства. Юлий Матвеич презирал смерть, ненавидел докторов и в назидание любил рассказывать, как он вышел невредимым из холеры. В молодости он ездил в Париж, а лет через тридцать после первой поездки, очутившись в Париже, ни за что не хотел идти ни в какой ресторан,

а всё искал какой-то «Кок-Дор», где его некогда хорошо накормили. Но «Кок-Дора» уже не было, оказался «Кок», да не тот, и нашли его еле-еле. Кушанье по карточке Юлий Матвеич принимался выбирать с видом гурмана, лакей не дышал в ожидании сложного и тонкого заказа, и тогда Юлий Матвеич разрешался чашкой бульона. Получить у Юлия Матвеича десять–пятнадцать рублей было дело не легкое: он более часа проповедовал мудрость, эпикурейство и – «я же вам говорил». Потом долго семенил по комнате, отыскивая ключи, хрипел и тыкался в потаенные ящички.

Смерть Юлия Матвеича была ужасна. Он умер, как бальзаковский старик, почти выгнанный на улицу хитрой и крепкой гостинодворской семьей, куда перенес под старость свою деятельность домашнего Бисмарка и позволил прибрать себя к рукам.

Умирающего Юлия Матвеича выгнали из купеческого кабинета на Разъезжей и сняли ему комнатку в Лесном на маленькой дачке.

Небритый и страшный, он сидел с плевательницей и «Новым временем». Мертвые синие щеки поросли грязной щетиной, в трясущейся руке он держал лупу и водил ею по строчкам газеты. Смертный страх отражался в пораженных катарактой темных зрачках. Прислуга поставила перед ним тарелку и сейчас же ушла, не спросив, чего ему нужно.

На похороны Юлия Матвеича съехалось чрезвычайно много почтенных и не знакомых друг с другом родственников, и племянник из Азовско-Донского банка семенил короткими ножками и покачивал тяжелой бисмарковской головой.

Эрфуртская программа

«Чего ты читаешь брошюры? Ну какой в них толк? – звучит у меня над ухом голос умнейшего В. В. Г. – Хочешь познакомиться с марксизмом? Возьми “Капитал” Маркса». Ну и взял, и обжегся, и бросил – вернулся опять к

брошюрам. Ох, не слукавил ли мой прекрасный тенишевский наставник? «Капитал» Маркса – что «Физика» Краевича. Разве Краевич оплодотворяет? Брошюрка кладет личинку – вот в этом ее назначенье. Из личинки же родится мысль.

Какая смесь, какая правдивая историческая разноголосица жила в нашей школе, где география, попыхивая трубкой кэпстен, превращалась в анекдоты об американских трестах, как много истории билось и трепыхалось возле тенишевской оранжереи на курьих ножках и пещерного футбола!

Нет, русские мальчики не англичане, их не возьмешь ни спортом, ни кипяченой водой самодеятельности. В самую тепличную, в самую выкипяченную русскую школу ворвется жизнь с неожиданными интересами и буйными умственными забавами, как однажды она ворвалась в пушкинский Лицей.

Книжка «Весов» под партой, а рядом шлак и стальные стружки с Обуховского завода; ни слова, ни звука, как по уговору, о Белинском, Добролюбове, Писареве, зато Бальмонт в почете, и недурные у него подражатели, и социал-демократ перегрызает горло народнику и пьет его эсеровскую кровь, напрасно тот призывает на помощь своих святителей – Чернова, Михайловского и даже... «Исторические письма» Лаврова. Всё, что было *мироощущением*, жадно впитывалось. Повторяю: Белинского мои товарищи терпеть не могли за расплывчатость мироощущения, а Каутского уважали, и наряду с ним протопопа Аввакума, чье житие в павленковском издании входило в нашу российскую словесность.

Конечно, тут не без В. В. Г., формовщика душ и учителя для замечательных людей (только таких под рукой не оказалось). Но об этом впереди, а пока здравствуй и прощай Каутский, красная полоска марксистской зари!

Эрфуртская программа, марксистские пропилеи, рано, слишком рано приучили вы дух к стройности, но мне и многим другим дали ощущение жизни в предысторические годы, когда мысль жаждет единства и строй-

ности, когда выпрямляется позвоночник века, когда сердцу нужнее всего красная кровь аорты! Разве Каутский – Тютчев? Разве дано ему вызывать космические ощущения («и паутинки тонкий волос дрожит на праздной борозде»)? А представьте, что для известного возраста и мгновенья Каутский (я называю его, конечно, к примеру, не он, так Маркс, Плеханов с гораздо большим правом) тот же Тютчев, то есть источник космической радости, податель сильного и стройного мироощущения, мыслящий тростник и покров, накинутый над бездной.

В тот год, в Загевольде, на курляндской реке Аа, стояла ясная осень с паутинкой на ячменных полях. Только что пожгли баронов, и жестокая тишина после усмирения поднималась от спаленных кирпичных служб. Изредка протараторит по твердой немецкой дороге двуколка с управляющим и стражником, и снимет шапку грубиян латыш. В кирпично-красных, изрытых пещерами слоистых берегах германской ундиной текла романтическая речка, и бурги по самые уши увязли в зелени. Жители хранят смутную память о недавно утонувшем в речке Коневском. То был юноша, достигший преждевременной зрелости и потому не читаемый русской молодежью: он шумел трудными стихами, как лес шумит под корень. И вот, в Загевольде, с Эрфуртской программой в руках, я по духу был ближе к Коневскому, чем если бы я поэтизировал на манер Жуковского и романтиков, потому что зримый мир с ячменями, проселочными дорогами, замками и солнечной паутиной я сумел населить, социализировать, рассекая схемами, подставляя под голубую твердь далеко не библейские лестницы, по которым всходили и опускались не ангелы Иакова, а мелкие и крупные собственники, проходя через стадии капиталистического хозяйства.

Что может быть сильнее, что может быть органичнее: я весь мир почувствовал хозяйством, человеческим хозяйством – и умолкшие сто лет назад веретена английской домашней промышленности еще звучали в звонком осеннем воздухе! Да, я слышал с живостью насторожен-

ного далекой молотилкой в поле слуха, как набухает и тяжелеет не ячмень в колосьях, не северное яблоко, а мир, капиталистический мир набухает, чтобы упасть!

Семья Синани

Когда я пришел в класс совершенно готовым и законченным марксистом, меня ожидал очень серьезный противник. Прислушавшись к самоуверенным моим речам, подошел ко мне мальчик, опоясанный тонким ремешком, почти рыжеволосый и весь какой-то узкий, узкий в плечах, с узким мужественным и нежным лицом, кистями рук и маленькой ступней. Выше губы, как огненная метка, у него был красный лишай. Костюм его мало походил на англосаксонский тенишевский стиль, а словно взяли старые-старые брючки и рубашонку, крепко-крепко с мылом постирали их в холодной речке, высушили на солнце и, не поутюжив, дали надеть. Посмотрев на него, всякий сказал бы: какая легкая кость! Но, взглянув на лоб, скромно-высокий, подивился бы чуть раскосым, с зеленоватой усмешкой глазам и задержался бы на выражении маленького горько-самолюбивого рта. Движения его, когда нужно, были крупны и размашисты, как у мальчика, играющего в бабки, в скульптуре Федора Толстого, но он избегал резких движений, сохраняя меткость и легкость для игры; походка его, удивительно легкая, была босой походкой. Ему подошла бы овчарка у ног и длинная жердь: на щеках и подбородке золотистый звериный пушок. Не то русский мальчик, играющий в свайку, не то итальянский Иоанн Креститель с чуть заметной горбинкой на тонком носу.

Он вызвался быть моим учителем, и я не покидал его, покуда он был жив, и ходил вслед за ним, восхищенный ясностью его ума, бодростью и присутствием духа. Он умер накануне прихода исторических дней, к которым он себя готовил, к которым готовила его природа, как раз тогда, когда овчарка готова была улечься у его

ног и тонкая жердь Предтечи должна была смениться жезлом пастуха. Звали его Борис Синани. Произношу это имя с нежностью и уважением. Он был сыном известного петербургского врача, лечившего внушением, – Бориса Наумовича Синани. Мать была русской, а Синани – караимы-крымчаки. Не отсюда ли двойственность его облика: и новгородский русский мальчик, и нерусская горбинка, и золотистый пушок кожи крымского чабана с Яйлы. Борис Синани с первых же дней своего сознательного существования и по традициям крепкой и чрезвычайно интересной семьи считал себя избранным сосудом русского народничества. Мне кажется, в народничестве его прельщала не теория, а, скорее, душевный строй. В нем чувствовался реалист, готовый в нужную минуту отбросить все рассужденья ради действия, но пока что его юношеский реализм, не заключавший в себе ничего плоского и мертвящего, был пленителен и дышал врожденной духовностью и благородством. Борис Синани умелой рукой снял с моих глаз катаракту, скрывавшую, по его мнению, от меня аграрный вопрос. Синани жили на Пушкинской улице, против гостиницы «Пале-Рояль». Это была могучая по силе интеллектуального характера, переходящего в выразительную примитивность, семья. На Пушкинской доктор Борис Наумович Синани жил, очевидно, уже давно. Седой швейцар питал безграничное уважение ко всему семейству, начиная от свирепого психиатра Бориса Наумовича и кончая маленькой горбуньей Леночкой. Никто без трепета не переступал порога этого жилища, так как Борис Наумович сохранял за собой право выгнать человека, который ему не понравится, будь то пациент или просто гость, который скажет глупость. Борис Наумович Синани был врач и душеприказчик Глеба Успенского, друг Николая Константиновича Михайловского, впрочем, далеко не всегда ослепленный его личностью, и советник и наперсник тогдашних эсеровских цекистов.

С виду он был коренастый караим, сохраняя даже караимскую шапочку, с жестким и необычайно тяжелым

лицом. Не всякий мог выдержать его зверский, умный взгляд сквозь очки, зато, когда он улыбался в курчавую редкую бороду, улыбка его была совсем детская и очаровательная. Кабинет Бориса Наумовича был под строжайшим запретом. Там, между прочим, висела его эмблема и эмблема всего дома, портрет Щедрина, глядевший исподлобья, нахмурив густые губернаторские брови и грозя детям страшной лопатой косматой бороды. Этот Щедрин глядел Вием и губернатором и был страшен, особенно в темноте. Борис Наумович был вдов упрямым волчьим вдовством. Жил он с сыном и двумя дочерьми, старшей, косоглазой, как японка, Женей, очень миниатюрной и изящной, и маленькой горбатой Леной. Пациентов у него было немного, но он держал их в рабьем страхе, особенно пациенток. Несмотря на грубость его обхождения, они дарили ему вышитые лодочки и туфли. Он жил, как лесник в сторожке, в кожаном кабинете под щедринской бородой, и со всех сторон его окружали враги: мистика, глупость, истерия и хамство; с волками жить – по-волчьи выть.

Авторитет Михайловского в кругу даже значительных людей того времени был, очевидно, громаден, и Борис Наумович вряд ли с этим легко мирился. Как ярый рационалист, в силу рокового противоречия, он сам нуждался в авторитете и невольно чтил авторитеты и мучился этим. Когда случались неожиданные крутые повороты политической или общественной жизни, в доме всегда подымался вопрос, что скажет Николай Константинович; через некоторое время у Михайловского действительно собирался сенат «Русского богатства», и Николай Константинович изрекал. Старик Синани в Михайловском ценил именно эти изречения. Вот как располагалась ска́ла его уважения к деятелям тогдашнего народничества. Михайловский хорош как оракул, но публицистика его – вода, и человек он непочтенный. Михайловского он, в конце концов, не любил. За Черновым признавал сметку и мужицкий аграрный ум. Пешехонова считал тряпкой. К Мякотину питал нежность, как к Вениамину. Ни с кем из

них он не считался серьезно. По-настоящему он уважал эсеровского цекиста, старика Натансона. Два-три раза седой и лысый Натансон, похожий на старого доктора, открыто для нас, детей, приходил беседовать к Борису Наумовичу. Восторженный трепет и гордая радость не имели границ: в доме был цекист.

Порядок домоводства, несмотря на отсутствие хозяйки, был строг и прост, как в купеческой семье. Чуть-чуть хозяйничала горбатенькая девочка Лена, но такова была стройная воля в доме, что дом сам собой держался.

Я знал, что делал у себя в кабинете Борис Наумович: он сплошь читал вредные ерундовые книги, исполненные мистики, истерии и всяческой патологии; он боролся с ними, разделывался, но не мог от них оторваться и возвращался к ним опять. Посади его на чистый позитивистский корм – и старик Синани сразу бы осунулся. Позитивизм хорош для рантье, он приносит свои пять процентов прогресса ежегодно. Борису Наумовичу нужны были жертвы во славу позитивизма. Он был Авраамом позитивизма и, не задумываясь, пожертвовал бы ему собственным сыном.

Однажды, за чайным столом, кто-то упомянул о состоянии после смерти, и Борис Наумович удивленно поднял брови: «Что такое? Помню я, что было до рожденья? Ничего не помню, ничего не было. Ну и после смерти ничего не будет».

Его базаровщина переходила в древнегреческую простоту. И даже одноглазая кухарка заражена была общим строем.

Главной особенностью дома Синани было то, что я назвал бы эстетикой ума. Обычно позитивизму чуждо эстетическое любованье, бескорыстная гордость и радость умственных движений. Для этих же людей ум был одновременно радостью, здоровьем, спортом и почти религией. Между тем круг умственных интересов был весьма ограничен, поле зрения сужено, и, в сущности, жадный ум глодал скудную пищу: вечные споры с.-р. и с.-д., роль личности в истории, пресловутая гармоническая личность Михайловского, аграрная травля с.-д. – вот

и весь небогатый круг. Скучая этой домашней мыслью, Борис зачитывался судебными речами Лассаля, чудесно построенными, прелестными и живыми, – это была уже чистая эстетика ума и настоящий спорт. И вот, в подражание Лассалю, мы увлеклись спортом красноречия, ораторской импровизацией ad hoc[1]. Особенно в ходу были аграрные филиппики по предполагаемой эсдековской мишени. Некоторые из них, произнесенные в пустоту, были прямо блестящи. Я сейчас помню, как Борис, еще будучи мальчиком, на одной сходке забил и вогнал в пот старого опытного меньшевика Клейнборта, сотрудника толстых журналов. Клейнборт только отдувался и вопросительно оглядывался: умственное изящество спорщика, видимо, казалось ему неожиданным и новым орудием спора. Разумеется, всё это было лишь Демосфеновым камешком, но не дай бог никакой молодежи таких учителей, как Н. К. Михайловский! Что это за водолей! Что это за маниловщина! Пустопорожняя, раздутая трюизмами и арифметическими выкладками болтовня о гармонической личности, как сорная трава, лезла отовсюду и занимала место живых и плодотворных мыслей.

По конституции дома тяжелый старик Синани не смел заглядывать в комнату молодежи, называвшуюся розовой комнатой. Розовая комната соответствовала диванной из «Войны и мира». Из посетителей розовой комнаты, их было очень немного, мне запомнилась некая Наташа, нелепое и милое созданье. Борис Наумович терпел ее как домашнюю дуру. Наташа была по очереди эсдечкой, эсеркой, православной, католичкой, эллинисткой, теософкой, с разными перебоями. От частой перемены убеждений она преждевременно поседела. Будучи эллинисткой, она напечатала роман из жизни Юлия Цезаря на римском курорте Байи, причем Байи поразительно смахивал на Сестрорецк (Наташа была здорово богата).

В розовой комнате, как во всякой диванной, происходил сумбур. Из чего составлялся сумбур означенной

---

[1] Применительно к случаю (*лат.*).

диванной начала текущего века? Скверные открытки – аллегории Штука и Жукова, «открытка-сказка», словно выскочившая из Надсона, простоволосая, с закрученными руками, увеличенная углем на большом картоне. Ужасные «Чтецы-декламаторы», всякие «Русские музы» с П. Я., Михайловым и Тарасовым, где мы добросовестно искали поэзии и все-таки иногда смущались. Очень много внимания Марку Твену и Джерому (самое лучшее и здоровое из всего нашего чтения). Дребедень разных «Анатем», «Шиповников» и «Сборников знания». Все вечера загрунтованы смутной памятью об усадьбе в Луге, где гости спят на полукруглых диванчиках в гостиной и орудуют сразу шесть бедных теток. Затем еще дневники, автобиографические романы: не достаточно ли сумбура?

Родным человеком в доме Синани был Семен Акимыч Анский, то пропадавший по еврейским делам в Могилеве, то заезжавший в Петербург, ночуя под Щедриным без права жительства. Семен Акимыч Анский совмещал в себе еврейского фольклориста с Глебом Успенским и Чеховым. В нем одном помещалась тысяча местечковых раввинов – по числу преподанных им советов, утешений, рассказанных в виде притч, анекдотов и т. д. В жизни Семену Акимычу нужен был только ночлег и крепкий чай. Слушатели за ним бегали. Русско-еврейский фольклор Семена Акимыча в неторопливых, чудесных рассказах лился густой медовой струей. Семен Акимыч, еще не старик, дедовски состарился и ссутулился от избытка еврейства и народничества: губернаторы, погромы, человеческие несчастья, встречи, лукавейшие узоры общественной деятельности в невероятной обстановке минских и могилевских сатрапий, начертанные как бы искусной гравировальной иглой. Всё сохранил, всё запомнил Семен Акимыч – Глеб Успенский из талмудторы. За скромным чайным столом, с мягкими библейскими движениями, склонив голову набок, он сидел, как еврейский апостол Петр на вечери. В доме, где все тыкались в истукана Михайловского и щелкали аграрный

орех-крепкотук, Семен Акимыч казался нежной геморроидальной Психеей.

В ту пору в моей голове как-то уживались модернизм и символизм с самой свирепой надсоновщиной и стишками из «Русского богатства». Блок уже был прочтен, включая «Балаганчик», и отлично уживался с гражданскими мотивами и всей этой тарабарской поэзией. Он не был ей враждебен, ведь он сам из нее вышел. Толстые журналы разводили такую поэзию, что от нее уши вяли, а для чудаков, неудачников, молодых самоубийц, для поэтических подпольщиков, очень мало разнившихся от домашних лириков «Русского богатства» и «Вестника Европы», сохранялись преинтереснейшие лазейки.

На Пушкинской, в очень приличной квартире, жил бывший немецкий банкир по фамилии Гольдберг, редактор-издатель журнальчика «Поэт».

Гольдберг, обрюзглый буржуа, считал себя немецким поэтом и вступал со своими клиентами в следующее соглашение: он печатал их стихи безвозмездно в журнале «Поэт», а за это они должны были выслушивать его, Гольдберга, сочинения немецкую философскую поэму, под названием «Парламент насекомых», – по-немецки, а в случае незнания языка – в русском переводе.

Всем клиентам Гольдберг говорил: «Молодой человек, вы будете писать всё лучше и лучше». Особенно он дорожил одним мрачным поэтом, которого считал самоубийцей. Составлять номера Гольдбергу помогал наемный юноша, небесно-поэтической наружности. Этот старый банкир-неудачник с шиллерообразным своим помощником (он же переводчик «Парламента насекомых» на русский язык) бескорыстно трудился над милым уродливым журналом. Толстым пальцем Гольдберга водила странная банкирская муза. Состоящий при нем Шиллер видимо его морочил. Впрочем, в Германии в хорошие времена Гольдберг отпечатал полное собрание своих сочинений и сам мне его показывал.

Как глубоко понимал Борис Синани сущность эсерства и до чего он его внутренне, еще мальчиком, перерос,

доказывает одна пущенная им кличка: особый вид людей эсеровской масти мы называли «христосиками» – согласитесь, очень злая ирония. «Христосики» были русачки с нежными лицами, носители «идеи личности в истории» – и в самом деле многие из них походили на нестеровских Иисусов. Женщины их очень любили, и сами они легко воспламенялись. На политехнических балах в Лесном такой «христосик» отдувался и за Чайльд-Гарольда, и за Онегина, и за Печорина. Вообще революционная накипь времен моей молодости, невинная «периферия», вся кишела романами. Мальчики девятьсот пятого года шли в революцию с тем же чувством, с каким Николенька Ростов шел в гусары: то был вопрос влюбленности и чести. И тем, и другим казалось невозможным жить не согретыми славой своего века, и те, и другие считали невозможным дышать без доблести. «Война и мир» продолжалась – только слава переехала. Ведь не с семеновским же полковником Мином и не с свитскими же генералами в лакированных сапогах бутылками была слава! Слава была в ц. к., слава была в б. о., и подвиг начинался с пропагандистского искуса.

Поздняя осень в Финляндии, глухая дача в Райволе. Всё заколочено, калитки забиты, псы-волкодавы ворчат возле пустых дач. Осенние пальто и старенькие пледы. Жар керосиновой лампы на холодном балконе. Лисья мордочка молодого Т., живущего отраженной славой отца-цекиста. Не хозяйка, а робкое чахоточное существо, которому даже не позволено глядеть в лицо гостям. По одному из дачной темени подходят в английских пальто и котелках. Смирно сидеть, наверх не ходить. Проходя через кухню, приметил большую стриженую голову Гершуни.

«Война и мир» продолжается. Намокшие крылья славы бьют в стекло: и честолюбие, и та же жажда чести! Ночное солнце в ослепшей от дождя Финляндии, конспиративное солнце нового Аустерлица! Умирая, Борис бредил Финляндией, переездом в Райволу и какими-

то веревками для упаковки клади. Здесь мы играли в городки, и, лежа на финских покосах, он любил глядеть на простые небеса холодно-удивленными глазами князя Андрея.

Мне было смутно и беспокойно. Всё волнение века передавалось мне. Кругом перебегали странные токи – от жажды самоубийства до чаяния всемирного конца. Только что мрачным зловонным походом прошла литература проблем и невежественных мировых вопросов, и грязные волосатые руки торговцев жизнью и смертью делали противным самое имя жизни и смерти. То была воистину невежественная ночь! Литераторы в косоворотках и черных блузах торговали, как лабазники, и Богом, и дьяволом, и не было дома, где бы не бренчали одним пальцем тупую польку из «Жизни человека», сделавшуюся символом мерзкого, уличного символизма. Слишком долго интеллигенция кормилась студенческими песнями. Теперь ее тошнило мировыми вопросами: та же самая философия от пивной бутылки!

Всё это была мразь по сравнению с миром Эрфуртской программы, коммунистических манифестов и аграрных споров. Здесь был свой протопоп Аввакум, свое двоеперстие (например, о безлошадных крестьянах). Здесь, в глубокой страстной распре с.-р. и с.-д., чувствовалось продолжение старинного раздора славянофилов и западников.

Эту жизнь, эту борьбу издалека благословляли столь разделенные между собой Хомяков и Киреевский и патетический в своем западничестве Герцен, чья бурная политическая мысль всегда будет звучать как бетховенская соната.

Те не торговали смыслом жизни, но духовность была с ними, и в скудных партийных полемиках было больше жизни и больше музыки, чем во всех писаниях Леонида Андреева.

Комиссаржевская

Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному. Если бы от меня зависело, я бы только морщился, припоминая прошлое. Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых-внуков, влюбленных в семейственные архивы, с эпическими домашними воспоминаниями. Повторяю – память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого. Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова. Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зияния, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива. Что хотела сказать семья? Я не знаю. Она была косноязычна от рождения, – а между тем у нее было что сказать. Надо мной и над многими современниками тяготеет косноязычие рождения. Мы учились не говорить, а лепетать – и, лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык.

Революция – сама и жизнь, и смерть и терпеть не может, когда при ней судачат о жизни и смерти. У нее пересохшее от жажды горло, но она не примет ни одной капли влаги из чужих рук. Природа – революция – вечная жажда, воспаленность (быть может, она завидует векам, которые по-домашнему смиренно утоляли свою жажду, отправляясь на овечий водопой. Для революции характерна эта боязнь, этот страх получить что-нибудь из чужих рук, она не смеет, она боится подойти к источникам бытия).

Но что сделали для нее эти «источники бытия»? Куда как равнодушно текли их круглые волны! Для себя они текли, для себя соединялись в потоки, для себя закипали в ключ! («Для меня, для меня, для меня», – говорит революция. «Сам по себе, сам по себе, сам по себе», – отвечает мир.)

У Комиссаржевской была плоская спина курсистки, маленькая голова и созданный для церковного пения голосок. Бравич был асессор Брак, Комиссаржевская – Гедда. Ходить и сидеть она скучала. Получалось, что она всегда стоит: бывало, подойдет к синему фонарю окна профессорской гостиной Ибсена и долго-долго стоит, показывая зрителям чуть сутулую, плоскую спину. В чем секрет обаяния Комиссаржевской? Почему она была вождем, какой-то Жанной д'Арк? Почему Савина рядом с ней казалась умирающей барыней, разомлевшей после Гостиного двора?

В сущности, в Комиссаржевской нашел свое выражение протестантский дух русской интеллигенции, своеобразный протестантизм от искусства и от театра. Недаром она тянулась к Ибсену и дошла до высокой виртуозности в этой протестантски-пристойной профессорской драме. Интеллигенция никогда не любила театра и стремилась справить театральный культ как можно скромнее и пристойнее. Комиссаржевская шла навстречу этому протестантизму в театре, но зашла слишком далеко и вышла из пределов русского почти в европейский. Для начала она выкинула всю театральную мишуру: и жар свечей, и красные грядки кресел, и атласные гнезда лож. Деревянный амфитеатр, белые стены, серые сукна – чисто, как на яхте, и голо, как в лютеранской кирке. Между тем у Комиссаржевской были все данные большой трагической актрисы, но в зародыше. В отличие от тогдашних русских актеров, да, пожалуй, и теперешних, Комиссаржевская была внутренне музыкальна, она подымала и опускала голос так, как это требовалось дыханием словесного строя; ее игра была на три четверти словесной, сопровождаемой самыми необходимыми скупыми движениями, и те были все наперечет, вроде заламывания рук над головой. Создавая театр Ибсена и Метерлинка, она нащупывала европейскую драму, искренно убежденная, что лучшего и большего Европа дать не может.

Румяные пироги Александринского театра так мало походили на этот бестелесный, призрачный мирок, где всегда был великий пост. Сам театрик Комиссаржевской

был окружен атмосферой исключительной сектантской приверженности. Не думаю, чтобы отсюда открывалась какая-нибудь театральная дорога. Из маленькой Норвегии пришла к нам эта комнатная драма. Фотографы. Приват-доценты. Асессоры. Смешная трагедия потерянной рукописи. Аптекарю из Христиании удалось сманить грозу в профессорский курятник и поднять до высот трагедии зловеще-вежливые препирательства Гедды и Брака. Ибсен для Комиссаржевской был иностранной гостиницей, не больше. Комиссаржевская вырвалась из российского театрального быта, как из сумасшедшего дома, – она была свободна, но сердце театра останавливалось.

Когда Блок склонился над смертным ложем русского театра, он вспомнил и назвал Кармен, то есть то, от чего бесконечно далека была Комиссаржевская. Дни и часы ее маленького театра всегда были сочтены. Здесь дышали ложным и невозможным кислородом театрального чуда. Над театральным чудом зло посмеялся Блок в «Балаганчике», и Комиссаржевская, сыграв «Балаганчик», посмеялась над собой. Среди хрюканья и рева, нытья и декламации мужал и креп ее голос, родственный голосу Блока. Театр жил и будет жить человеческим голосом. Петрушка прижимает к нёбу медную створку, чтоб изменить голос. Лучше Петрушка, лучше Кармен и Аида, чем свиное рыло декламации.

«В не по чину барственной шубе»

К полуночи по линиям Васильевского острова носились волны метели. Синие желатинные коробки номеров пылали на углах и подворотнях. Булочные, не стесненные часом торговли, сдобным паром дышали на улицу, но часовщики давно закрыли лавки, наполненные горячим лопотаньем и звоном цикад.

Неуклюжие дворники, медведи в бляхах, дремали у ворот.

Так было четверть века назад. И сейчас горят там зимой малиновые шары аптек.

Спутник мой, выйдя из литераторской квартиры-берлоги, из квартиры-пещеры с зеленой близорукой лампой и тахтой-колодой, с кабинетом, где скупо накопленные книги угрожают оползнем, как сыпучие стенки оврага, выйдя из квартирки, где табачный дым кажется запахом уязвленного самолюбия, – спутник мой развеселился не на шутку и, запахнувшись в не по чину барственную шубу, повернул ко мне румяное, колючее русско-монгольское лицо.

Он не подозвал, а рявкнул извозчика таким властным морозным зыком, словно целая зимняя псарня с тройками, а не ватная лошаденка дожидалась его окрика.

Ночь. Злится литератор-разночинец в не по чину барственной шубе. Ба! Да это старый знакомец! Под пленкой вощеной бумаги к сочинениям Леонтьева приложенный портрет: в меховой шапке-митре – колючий зверь, первосвященник мороза и государства. Теория скрипит на морозе полозьями извозчичьих санок. Холодно тебе, Византия? Зябнет и злится писатель-разночинец в не по чину барственной шубе.

Новгородцы и псковичи – вот так же сердились на своих иконах: ярусами друг у друга на головах стояли миряне, справа и слева, спорщики и ругатели, удивленно поворачивая к событию умные мужицкие головы на коротких шеях. Мясистые лица и жесткие бороды спорщиков, обращенные к событию с злобным удивлением. В них чудится мне прообраз литературной злости.

Как новгородцы злобно голосуют бороденками на страшном суде, так литература злится столетие и косится на событие – пламенным косоглазием разночинца и неудачника, злостью мирянина, разбуженного не вовремя, призванного, нет, лучше, – за волосья притянутого в свидетели-понятые на византийский суд истории.

Литературная злость! Если б не ты, с чем бы стал я есть земную соль?

Ты приправа к пресному хлебу пониманья, ты веселое сознанье неправоты, ты заговорщицкая соль, с ехидным поклоном передаваемая из десятилетия в десятилетие, в граненой солонке, с полотенцем! Вот почему мне так любо гасить жар литературы морозом и колючими звездами. Захрустит ли снегом? Развеселится ли на морозной некрасовской улице? Если настоящая – то да.

Вместо живых лиц вспоминать слепки голосов. Ослепнуть. Осязать и узнавать слухом. Печальный удел! Так входишь в настоящее, в современность, как в русло высохшей реки.

А ведь то были не друзья, не близкие, а чужие, далекие люди! И всё же лишь масками чужих голосов украшены пустые стены моего жилища. Вспоминать – идти одному обратно по руслу высохшей реки!

Первая литературная встреча непоправима. То был человек с пересохшим горлом. Давно выкипели фетовские соловьи: чужая барская затея. Предмет зависти. Лирика. «Конный или пеший» – «Рояль был весь раскрыт» – «И горящею солью нетленных речей».

Больные, воспаленные веки Фета мешали спать. Тютчев ранним склерозом, известковым слоем ложился в жилах. Пять-шесть последних символических слов, как пять евангельских рыб, оттягивали корзину, среди них большая рыба: «Бытие».

Ими нельзя было накормить голодное время, и пришлось выбросить из корзины весь пяток, и с ними большую дохлую рыбу «Бытие».

Отвлеченные понятия в конце исторической эпохи всегда воняют тухлой рыбой. Лучше злобное и веселое шипенье русских стихов.

Рявкнувший извозчика был В. В. Гиппиус, учитель словесности, преподававший детям вместо литературы гораздо более интересную науку – литературную злость. Чего он топорщился перед детьми? Детям ли нужен шип самолюбия, змеиный свист литературного анекдота?

Я и тогда знал, что около литературы бывают свидетели, как бы домочадцы ее: ну хоть бы разные пушкини-

анцы и пр. Потом узнал некоторых. До чего они пресны в сравнении с В. В.!

От прочих свидетелей литературы, ее понятых, он отличался именно этим злобным удивлением. У него было звериное отношение к литературе как к единственному источнику животного тепла. Он грелся о литературу, терся о нее шерстью, рыжей щетиной волос и небритых щек. Он был Ромулом, ненавидящим свою волчицу, и, ненавидя, учил других любить ее.

Прийти к В. В. домой почти всегда значило его разбудить. Он спал на жесткой кабинетной тахте, сжимая старую книжку «Весов» или «Северные цветы» «Скорпиона», отравленный Сологубом, уязвленный Брюсовым, и во сне помнящий дикие стихи Случевского «Казнь в Женеве», товарищ Коневского и Добролюбова – воинственных молодых монахов раннего символизма.

Спячка В. В. была литературным протестом, как бы продолжением программы старых «Весов» и «Скорпиона». Разбуженный, он топорщился, с недоброй усмешечкой расспрашивал о том, о другом. Но настоящий его разговор был простым перебираньем литературных имен и книг, с звериной жадностью, с бешеной, но благородной завистью.

Он был мнителен и больше всех болезней боялся ангины, болезни, которая мешает говорить.

Между тем вся сила его личности заключалась в энергии и артикуляции его речи. У него было бессознательное влечение к шипящим и свистящим звукам и «т» в окончании слов. Выражаясь по-ученому, пристрастие к дентальным и нёбным.

С легкой руки В. В. и поныне я мыслю ранний символизм как густые заросли этих «щ». «Надо мной орлы, орлы говорящие». Итак, мой учитель отдавал предпочтение патриархальным и воинственным согласным звукам боли и нападения, обиды и самозащиты. Впервые я почувствовал радость внешнего неблагозвучия русской речи, когда В. В. вздумалось прочесть детям «Жар-птицу» Фета – «На суку извилистом и чудном»: словно

змеи повисли над партами, целый лес шелестящих змей[1]. Спячка В. В. меня пугала и притягивала.

Неужели литература – медведь, сосущий свою лапу, тяжелый сон после службы на кабинетной тахте?

Я приходил к нему разбудить зверя литературы. Послушать, как он рычит, посмотреть, как он ворочается: приходил на дом к учителю «русского языка». Вся соль заключалась именно в хождении «на дом», и сейчас мне трудно отделаться от ощущения, что тогда я бывал на дому у самой литературы. Никогда после литература не была уже домом, квартирой, семьей, где рядом спят рыжие мальчики в сетчатых кроватках.

Начиная от Радищева и Новикова у В. В. устанавливалась уже личная связь с русскими писателями, желчное и любовное знакомство, с благородной завистью, ревностью, с шутливым неуважением, кровной несправедливостью, как водится в семье.

Интеллигент строит храм литературы с неподвижными истуканами. Короленко, например, так много писавший о зырянах, сдается мне, сам превратился в зырянского божка. В. В. учил строить литературу не как храм, а как род. В литературе он ценил патриархальное отцовское начало культуры.

Как хорошо, что вместо лампадного жреческого огня я успел полюбить рыжий огонек литературной (В. В. Г.) злости!

Власть оценок В. В. длится надо мной и посейчас. Большое, с ним совершенное, путешествие по патриар-

---

[1] Здесь уместно будет вспомнить о другом домочадце литературы и чтеце стихов, чья личность с необычайной силой сказывалась в особенностях произношения, – о Н. В. Недоброво.

Язвительно-вежливый петербуржец, говорун поздних символистских салонов, непроницаемый, как молодой чиновник, хранящий государственную тайну, Недоброво появлялся всюду читать Тютчева, как бы предстательствовать за него. Речь его, и без того чрезмерно ясная, с широко открытыми гласными, как бы записанная на серебряных пластинках, прояснялась на удивленье, когда доходило до Тютчева, особенно до альпийских стихов: «А который год белеет» и «А заря и ныне сеет». Тогда начинался настоящий разлив открытых «а», казалось: чтец только что прополоскал горло холодной альпийской водой. – *Примеч. автора.*

хату русской литературы от «Новикова с Радищевым» до Коневца раннего символизма так и осталось единственным. Потом только *почитывал*.

Болтается шнурочек вместо галстука. В цветном некрахмальном воротничке беспокойны движения короткой шеи, подверженной ангине. Из гортани рвутся шипящие, клокочущие звуки: воинственные «щ» и «т».

Казалось, этот человек находился постоянно в состоянии воинственной и пламенной агонии. Предсмертие было в самой его природе и мучило его и будоражило, питая усыхающие корни его духовного существа.

Кстати, в обиходе символистов приняты были примерно такие разговорчики: «Как поживаете, Иван Иванович?» – «Да ничего, Петр Петрович, предсмертно живу».

В. В. любил стихи, в которых энергично и счастливо рифмовались пламень – камень, любовь – кровь, плоть – Господь.

Словарем его бессознательно управляли два слова: «бытие» и «пламень». Если бы дать ему пестовать всю российскую речь, думаю не шутя, неосторожно обращаясь, он сжег бы, загубил весь русский словарь во славу «бытия» и «пламени».

Литература века была родовита. Дом ее был полная чаша. За широким раздвинутым столом сидели гости с Вальсингамом. Скинув шубу, с мороза входили новые. Голубые пуншевые огоньки напоминали приходящим о самолюбии, дружбе и смерти. Стол облетала произносимая всегда, казалось, в последний раз просьба: «Спой, Мери», мучительная просьба последнего пира.

Но не менее красавицы, поющей пронзительную шотландскую песнь, мне мил и тот, кто хриплым, натруженным беседой голосом попросил ее о песне.

Если мне померещился Константин Леонтьев, орущий извозчика на снежной улице Васильевского острова, то лишь потому, что из всех русских писателей он более всех других склонен орудовать глыбами времени. Он чувствует столетия, как погоду, и покрикивает на них.

Ему бы крикнуть: «Эх, хорошо, славный у нас век!» – вроде как: «Сухой выдался денек!» Да не тут-то было! Язык липнет к гортани. Стужа обжигает горло, и хозяйский окрик по столетию замерзает столбиком ртути.

Оглядываясь на весь девятнадцатый век русской культуры – разбившийся, конченый, неповторимый, которого никто не смеет и не должен повторять, я хочу окликнуть столетие, как устойчивую погоду, и вижу в нем единство «непомерной стужи», спаявшей десятилетия в один денек, в одну ночку, в глубокую зиму, где страшная государственность – как печь, пышущая льдом.

И в этот зимний период русской истории литература в целом и в общем представляется мне как нечто барственное, смущающее меня: с трепетом приподнимаю пленку вощеной бумаги над зимней шапкой писателя. В этом никто не повинен, и нечего здесь стыдиться. Нельзя зверю стыдиться пушной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература – зверь. Скорняк – ночь и зима.

ФЕОДОСИЯ

Начальник порта

Белый накрахмаленный китель – наследие старого режима – чудесно молодил его и мирил с самим собой: свежесть гимназиста и бодрость начальника – сочетанье, которое он ценил в себе и боялся потерять. Весь Крым представлялся ему ослепительным, туго накрахмаленным географическим кителем. За Перекопом начиналась ночь. Там, за солончаками, уже не было ни крахмала, ни прачек, ни радостной субординации, и там невозможна была эта походка, упругая, как после купанья, – это постоянное возбуждение: смешанное чувство хорошо купленной валюты, ясной государственной службы и, в сорок лет, ощущение удачно выдержанного экзамена.

Обстоятельства складывались чересчур хорошо. Деловой портфель располагался с легким домашним изяществом дорожного несессера с ямочками для бритвы, мыльницы и разных щеток: помимо него, то есть без начальника порта, ни одной тонны ячменникам и пшеничникам, ни одной тонны отправителям зерна – ни самому Рошу, вчерашнему комиссионеру, сегодня – выскочке, легендарному Каниферштану, ленивому и томному на итальянский манер, отправляющему ячмень на Марсель, ни пшеничному Лившицу, сухопарому индюку, министру

сквера Айвазовского, ни Центросоюзу, ни Рейзнерам, у которых дела так хороши, что вместо серебряной отпраздновали золотую свадьбу, и отец от счастья подружился с сыном.

Каждый из грязных пароходов, с запахом кухни и сои, с мулатской прислугой и жарко натопленной, как международное купе, но более похожей на каморку богатого швейцара капитанской каютой, увозил и его тонны, незаметно смешанные с прочими.

Люди отлично знали, что вместе с зерном продают землю, по которой они ходят, но продолжали продавать эту землю, наблюдая за тем, как она осыпается в море, рассчитывая уехать, когда зашевелится под ногами последний оползень этой сыпучей земли.

Когда начальник порта шел по тенистой в корне, любезной старожилам Итальянской улице, его поминутно останавливали, брали под руку, отводили в сторону, что, впрочем, входило в привычки города, где все дела решались на улице и никто, выйдя из дому, не знал, когда он дойдет и дойдет ли вообще к намеченной цели. Он же выработал в себе привычку с каждым мужчиной говорить приблизительно так, как говорил бы с женой начальника, склонив набок яйцевидную голову, придерживаясь левой стороны, так что собеседник был заранее благодарен и сконфужен.

Некоторых избранных он приветствовал как друзей, вернувшихся из дальнего плавания, награждая их сочными поцелуями. Эти поцелуи он носил при себе, как коробочку свежих мятных лепешек.

Не принадлежа к уважаемым гражданам города, с наступлением ночи я стучался в разные двери в поисках ночлега. Норд-ост свирепствовал на игрушечных улицах. Гинзбурги, Ландсберги и проч. пили чай с белой еврейской булкой «халой». Ночные сторожа-татары похаживали под окнами меняльных лавок и комиссионных магазинов, где чубуки и гитары драпировались в шелковый полковничий халат. Разве что, гремя подковами английских ботинок, пройдет запоздалая юнкерская рота, по-

трясая воздух известным пэаном, с некоторыми нецензурными выражениями, которые опускались днем по настоянию местного раввина.

Тогда, в лихорадке, знакомой каждому бродяге, я метался в поисках ночлега. И Александр Александрович открывал мне в качестве ночного убежища управление порта.

Я думаю, никогда не бывало более странной ночной гостиницы. На электрический звонок открывал заспанный, тайно-враждебный парусиновый служитель. Сахарно-белые сильные лампочки, вспыхнув, освещали огромные карты Крыма, таблицы морских глубин и течений, диаграммы и хронометрические часы. Бережно снимал я бронзовую чернильницу с крытого зеленым сукном стола морских заседаний. Здесь было тепло и чисто, как в хирургической палате. Все английские и итальянские пароходы, когда-либо будившие Александра Александровича, зарегистрированные в толстых журналах, библиями спали на полках.

Чтоб понять, чем была Феодосия при Деникине–Врангеле, нужно знать, чем она была раньше. У города был заскок – делать вид, что ничего не переменилось, а осталось совсем, совсем по-старому. В старину же город походил не на Геную, гнездо военно-торговых хищников, а скорее на нежную Флоренцию. В обсерватории, у начальника Сарандинаки, не только записывали погоду и чертили изотермы, но собирались еженедельно слушать драмы и стихи как самого Сарандинаки, так и других жителей города. Сам полицмейстер однажды написал драму. Директор Азовского банка – Мабо – был более известен как поэт. А когда Волошин появлялся на щербатых феодосийских мостовых в городском костюме: шерстяные чулки, плисовые штаны и бархатная куртка, – город охватывало как бы античное умиленье и купцы выбегали из лавок.

Спору нет – мы должны быть благодарны Врангелю за то, что он дал нам подышать чистым воздухом разбойничьей средиземной республики шестнадцатого века.

Но аттической Феодосии нелегко было приспособиться к суровому закону крымских пиратов.

Вот почему она сберегла доброго мецената Александра Александровича, морского котенка в пробковом тропическом шлеме, человека, который, сладко зажмурившись, глядел в лицо истории, отвечал на дерзкие ее выходки нежным мурлыканьем. Однако он был морским божеством города и по-своему Нептуном. Чем могущественнее человек, тем значительнее его пробуждение. Короли французские даже не вставали, а восходили, как солнце, и притом дважды: «малым» и «большим» восходом. Александр Александрович просыпался вместе с морем. Но как общался он с морем? Общался он с морем по телефону. В полумраке его кабинета сверкали английские бритвы, пахло свежим полотняным бельем и крепким одеколоном, да еще сладковатым привозным табаком. Эта отличная мужская спальня, которой позавидовал бы любой американец, всё же была средоточием морских узлов и капитанской рубкой.

Александр Александрович просыпался с первым пароходом. Два служителя, вестовые в белой парусине, вышколенные, как больничные санитары, кидались к первому телефонному звонку и нашептывали начальнику, который в эту минуту походил на разбуженного котенка, что пришел-де и стоит на рейде такой-то английский, турецкий или даже сербский пароход. Александр Александрович открывал крошечные глазки и, хотя он ничего не мог изменить в прибытии парохода, говорил: «А, хорошо, очень хорошо!» Тогда пароход становился гражданином рейда, начинался гражданский день моря, и начальник моря из спящего котенка превращался в покровителя купцов, вдохновителя таможни и биржевого фонтана, в коньячного, ниточного, валютного, одним словом, гражданского морского бога. Было в нем что-то от ласточки, домовито мусолящей гнездо – до поры до времени. И не заметишь, как она тренируется с детенышами на атлантический полет. Эвакуация была для него не катастрофой, не случайностью, а радостным атлантичес-

ким перелетом, по инстинкту отца и семьянина, как бы торжеством его жизненной упругости. Он никогда ничего о ней не говорил, но готовился к ней, может быть бессознательно, с первой минуты.

Старухина птица

Если пройти всю Итальянскую, за последним комиссионным магазином, минуя заглохшую галерею Гостиного двора, где раньше был ковровый торг, позади французского домика в плюще и с жалюзи, где в мягкой гостиной с голоду умерла теософка Анна Михайловна, дорога забирает вверх к Карантинной слободе.

С января пошла неслыханно жестокая зима. По льду замерзшего Перекопа возили тяжелую артиллерию. В кофейне, рядом с «Асторией», английские солдаты – «бобби» – устроили грельню. Кружком сидели у жаровни, грели большие красные руки, пели шотландские песни и мешали в тесноте деликатным хозяевам жарить яичницу и варить кофе. Теплый и кроткий овечий город превратился в ад. Почетный городской сумасшедший, веселый чернобородый караим, уже не бегал больше по улицам со свитой мальчишек.

Карантинная слободка, лабиринт низеньких мазаных домиков с крошечными окнами, зигзаги переулочков с глиняными заборами в человеческий рост, где натыкаешься то на обмерзшую веревку, то на жесткий кизиловый куст. Жалкий глиняный Геркуланум, только что вырытый из земли, охраняемый злобными псами. Городок, где днем идешь, как по мертвому римскому плану, а ночью, в непроломном мраке, готов постучать к любой мещанке, лишь бы укрыла от злых собак и пустила к самовару. Карантинная слободка жила заботой о воде. Как зеницу ока она берегла свою обледеневшую водокачку. Крикливое женское вече не умолкало на крутом пригорке, где ручьи туго нагнетаемой воды не успевали замерзать, а чтобы ведра, налитые всклянь, не расплес-

кались на подъеме, бабы поплавками щепок припечатывали студеный груз.

Идиллия Карантина длилась несколько дней. В одной из мазанок у старушки я снял комнату в цену куриного яйца. Как и все карантинные хозяйки, старушка жила в предсмертной праздничной чистоте. Домишко свой она не просто прибрала, а обрядила. В сенях стоял крошечный рукомойник, но до того скупой, что не было ни малейшей возможности выдоить его до конца. Пахло хлебом, керосиновым перегаром матовой детской лампы и чистым старческим дыханьем. Крупно тикали часы. Крупной солью сыпались на двор зимние звезды. И я был рад, что в комнате надышано, что кто-то возится за стенкой, приготовляя обед из картошки, луковицы и горсточки риса. Старушка жильца держала как птицу, считая, что ему нужно переменить воду, почистить клетку, насыпать зерна. В то время лучше было быть птицей, чем человеком, и соблазн стать старухиной птицей был велик.

Когда Деникин отступал от Курска, командование согнало железнодорожников, их посадили с семьями в теплушки, и не успели они опомниться, как покатились к Черному морю. Теперь железнодорожные куряне, снятые с теплого нашеста, расселились на Карантине, обжились, кирпичом начистили кастрюли, но удивление их всё еще продолжалось. Старуха без суеверного ужаса не могла говорить о том, как их «сняли с Курска», но разговору о том, что их повезут обратно, не было, так как бесповоротно считалось, что сюда их привезли умирать.

Если выйти на двор в одну из тех ледяных крымских ночей и прислушаться к звуку шагов на бесснежной глинистой земле, подмерзшей, как наша северная колея в октябре, если нащупать глазом в темноте могильники населенных, но погасивших огни городских холмов, если хлебнуть этого варева притушенной жизни, замешенной на густом собачьем лае и посоленной звездами, – физически ясным становилось ощущение спустившейся на мир чумы – Тридцатилетней войны, с моровой язвой, притушенными огнями, собачьим лаем и страшной тишиной в домах маленьких людей.

Бармы закона

Уплотнившееся дыхание капельками опускалось на желтые банные стены. Крошечные черные чашечки, охраняемые запотевшими стаканами железистой крымской воды, были расставлены приманками для красных хоботков караимских и греческих губ. Там, где садились двое, сейчас же подсаживался третий, а за плечами у третьего, подозрительно и как будто ни при чем, становилось еще двое. Центрики распылялись и рассасывались, управляемые своеобразным законом мушиного тяготения: люди облепляли невидимый центр, с жужжанием повиснув над кусочком незримого сахара, и с злобной песнью шарахались от несостоявшейся сделки.

Грязная, на серой древесной бумаге, всегда похожая на корректуру, газетка Освага будила впечатление русской осени в лавке мелочного торговца.

Между тем город над мушиными свадьбами и жаровнями жил большими и чистыми линиями. От Митридата, то есть древнеперсидского кремля на горе театрально-картонного камня, до линейной стрелы мола и к сурово-подлинной декорации шоссе, тюрьмы и базара – он натягивал воздушные флаги журавлиного треугольника, предлагая мирное посредничество и земле, и небу, и морю. Подобно большинству южнобережных городов-амфитеатров, он бежал с горы овечьей разверсткой, голубыми и серыми отарами радостно-бестолковых домов.

Город был древнее, лучше и чище всего, что в нем происходило. К нему не приставала никакая грязь. В прекрасное тело его впились клещи тюрьмы и казармы, по улицам ходили циклопы в черных бурках, сотники, пахнущие собакой и волком, гвардейцы разбитой армии, с фуражки до подошв заряженные лисьим электричеством здоровья и молодости. На иных людей возможность безнаказанного убийства действует как свежая нарзанная ванна, и Крым для этой породы людей, с детскими наглыми и опасно-пустыми карими глазами, был лишь курортом, где они проходили курс лечения, соблюдая бодрящий, благотворный их природе режим.

Полковник Цыгальский нянчил сестру, слабоумную и плачущую, и больного орла, жалкого, слепого, с перебитыми лапами, – орла Добровольческой армии. В одном углу его жилища как бы незримо копошился под шипенье примуса эмблематический орел, в другом, кутаясь в шинель или в пуховый платок, жалась сестра, похожая на сумасшедшую гадалку. Запасные лаковые сапоги просились не в Москву, молодцами-скороходами, а скорее на базар. Цыгальский создан был, чтобы кого-нибудь нянчить и, особенно, беречь чей-нибудь сон. И он, и сестра похожи были на слепых, но в зрачках полковника, светившихся агатовой чернотой и женской добротой, застоялась темная решимость поводыря, а у сестры только коровий испуг. Сестру он кормил виноградом и рисом, иногда приносил из юнкерской академии какие-то скромные пайковые кулечки, напоминая клиента КУБУ или Дома ученых.

Трудно себе представить, зачем нужны такие люди в какой бы то ни было армии? Такой человек, кажется, способен в решительную минуту обнять полководца и сказать ему: «Голубчик, бросьте, пойдемте лучше ко мне – поговорим!» Цыгальский ходил к юнкерам читать артиллерийскую науку, как студент на урок.

Однажды, стесняясь своего голоса, примуса, сестры, непроданных лаковых сапог и дурного табаку, он прочел стихи. Там было неловкое выражение: «Мне всё равно, с царем или без трону», и еще пожеланья о том, какой нужна ему Россия – «Увенчанная бармами закона» и прочее, напомнившие мне почерневшую от дождя Фемиду на петербургском Сенате. «Чьи это стихи?» – «Мои».

Тогда он открыл мне сомнамбулический ландшафт, в котором он жил. Самое главное в этом ландшафте был провал, образовавшийся на месте России. Черное море надвинулось до самой Невы; густые, как деготь, волны его лизали плиты Исаакия, с траурной пеной разбивались о ступени Сената. По дикому этому пространству, где-то между Курском и Севастополем, словно спасательные буйки, плавали бармы закона, и не добровольцы, а какие-

то слепые рыбаки в челноках вылавливали эту странную принадлежность государственного туалета, о которой вряд ли знал и догадывался сам полковник до революции.

Полковник – нянька с бармами закона!

Мазеса да Винчи

Когда фаэтон с плюшевыми медальонами пустых сидений или одноконная линейка с свадебно-розовым балдахином пробивались в раскаленную глушь верхнего города – града копыт хватало на четыре квартала. Лошадь, подметая ногами искры, с такой силой обивала горячие камни, что, казалось, в них должна была образоваться лестница.

Здесь было так сухо, что ящерица умерла бы от жажды. Человек в сандалиях и зеленых носках, ошеломленный явлением гремучего экипажа, долго глядел ему вслед. На лице его было написано изумление, словно везли в гору еще не бывший в употреблении рычаг Архимеда. Затем он подошел к торговке, которая сидела в своей квартире и торговала прямо из окна, превратив его в прилавок. Постучав по арбузу цыганским серебряным перстнем, он попросил отрезать ему половину. Но, дойдя до угла, вернулся, обменял арбуз на две самодельные папиросы и быстро удалился.

В верхнем городе домá, несколько казарменного и даже бастионного характера, дают приятное впечатление прочности, а также естественного, равного человеческой жизни, возраста. Оставляя в стороне археологию и не очень отдаленную старину, все они впервые сделали городской эту шершавую землю.

Дом родителей художника Мазесы да Винчи стыдливо повернулся к каменоломне хозяйственным и оживленным тылом. Засаленные библейские перины валялись на солнцепеке. Кролики таяли стерилизованным пухом, то перебегали, то расплывались, как пролитое молоко. И не слишком далеко, не слишком близко, там, где ей

нужно, стояла гостеприимная будка с распахнутой дверью. На кривых шпагатовых реях пузырилась большая стирка. Добродетельная армада шла под воинственными материнскими парусами, но крыло, принадлежащее Мазесе, поражало яркостью и богатством оснастки: черные и малиновые косоворотки, шелковая ночная рубашка до пят, какие носят новобрачные и ангелы, одна зефировая, одна бетховенская – разумеется, я говорю только о рубашках – и одна фрачная, с длинными обезьяньими руками, получившая в домашней переделке цветные манжеты.

Белье на юге сохнет недолго; Мазеса прошел прямо на двор, приказал всё это снять и немедленно выгладить.

Имя свое он избрал сам и на вопросы любопытствующих лишь неохотно объяснял, что ему нравится фамилия да Винчи. В первой же половине своего прозвища – Мазеса – он сохранил кровную связь с родом: отец его, маленький, очень приличный человек, возил мануфактуру в Керчь на моторном паруснике, не страшась морской болезни, и звали его просто господином Мазес. Таким образом, Мазеса, прибавив женское окончание, превратил родовое прозвище в личное имя.

Кому неведом корабельный хаос мастерской славного Леонардо? Предметы кружились вихрем в трех измерениях гениальной рабочей комнаты, голуби, проникая в слуховое окно, пачкали пометом драгоценную парчу, и в ве́щей слепоте мастер натыкался на скромные предметы быта времен Возрождения. Мазеса унаследовал от невольного своего восприемника плодотворное буйство трех измерений, и спальня его уподоблялась плывущему ренессансному кораблю.

С потолка свешивалась большая люлька-корзина, в которой Мазеса любил отдыхать днем. Легкие хлопья перинного пуха нежились в густой благородной черноте. Лестница, занесенная в комнату упрямой прихотью Мазесы, приставлена была к антресолям, где среди прочего инвентаря выделялась арматура тяжелых бронзовых ламп, во времена деда Мазесы висевшая в караим-

ской молельне. Из кратера фарфоровой чернильницы с грустными синагогальными львами торчали бородатые, расщепленные, много лет не знавшие чернил перья. На полке, под бархатной занавеской, библиотека: испанская Библия, словарь Макарова, «Соборяне» Лескова, энтомология Фабра и путеводитель Бедекера по Парижу. На ночном столике, рядом с конвертом старого письма из Аргентины, микроскоп создавал ложное впечатление, что Мазеса глядится в него по утрам, просыпаясь.

В крошечном городе, захваченном кондотьерами Врангеля, Мазеса был совершенно незаметен и счастлив. Он гулял, ел фрукты и купался в бесплатной купальне, мечтал купить белые туфли на резиновой подошве, полученные в Центросоюзе. Отношения его с людьми и со всем миром строились на неопределенности и сладкой недоговоренности.

Он спускался с горы, выбирал в городе жертву, прилеплялся к ней на два, на три, а то и на шесть часов и, рано или поздно, зигзагами раскаленных улиц приводил ее к себе домой. Таким образом, действуя, как тарантул, он исполнял какой-то темный, лично ему свойственный инстинктивный акт. Всем он говорил одно и то же: «Идемте ко мне, у нас каменный дом!» Но в каменном доме было то же, что и в других: перины, сердоликовые камешки, фотографии и вязаные салфетки.

Мазеса рисовал только автопортреты да еще специально писал этюды с адамова яблока.

Когда вещи были выглажены, Мазеса стал собираться к вечернему выходу. Он не умывался, но горячо окунулся в серебряное девичье зеркало. Зрачки его потемнели. Круглые женские плечи вздрагивали.

Белые брюки-теннис, бетховенская рубашка и спортивный пояс не удовлетворили его. Он вынул из шкапа визитку и в полном вечернем туалете – безупречном от сандалий до тюбетейки, – с черными шевиотовыми ластами на белых ляжках вышел на улицу, уже омытую козьим молоком феодосийской луны.

ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА

Не люблю свернутых рукописей.
Иные из них тяжелы и промаслены
временем, как труба архангела.

I

Прислуга-полька ушла в костел Гваренги – посплетничать и помолиться Матке Божьей.

Ночью снился китаец, обвешанный дамскими сумочками, как ожерельем из рябчиков, и американская дуэль-кукушка, состоящая в том, что противники бьют из пистолетов в горки с посудой, в чернильницы и в фамильные холсты.

Семья моя, я предлагаю тебе герб: стакан с кипяченой водой. В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие. Центробежная сила времени разметала наши венские стулья и голландские тарелки с синими цветочками. Ничего не осталось. Тридцать лет прошли, как медленный пожар. Тридцать лет лизало холодное белое пламя спинки зеркал с ярлычками судебного пристава.

Но как оторваться от тебя, милый Египет вещей? Наглядная вечность столовой, спальни, кабинета. Чем загладить свою вину? Хочешь Валгаллу: Кокоревские склады? Туда на хранение! Уже артельщики, приплясывая в ужасе, поднимают кабинетный рояль Миньон, как

черный лакированный метеор, упавший с неба. Рогожи стелются как ризы. Трюмо плывет боком по лестнице, маневрируя на площадках во весь свой пальмовый рост.

С вечера Парнок повесил визитку на спинку венского стула: за ночь она должна была отдохнуть в плечах и в проймах, выспаться бодрым шевиотовым сном. Кто знает, быть может визитка на венской дуге кувыркается, омолаживается, одним словом, играет?.. Беспозвоночная подруга молодых людей скучает по зеркальному триптиху у бельэтажного портного... Простой мешок на примерке – не то рыцарские латы, не то сомнительную безрукавку портной-художник исчертил пифагоровым мелком и вдохнул в нее жизнь и плавность:

– Иди, красавица, и живи! Щеголяй в концертах, читай доклады, люби и ошибайся!

– Ах, Мервис, Мервис, что ты наделал! Зачем лишил Парнока земной оболочки, зачем разлучил его с милой сестрой?

– Спит?

– Спит!.. Шаромыжник, на него электрической лампочки жалко!

Последние зернышки кофе исчезли в кратере мельницы-шарманки.

Умыкание состоялось.

Мервис похитил ее, как сабинянку.

Мы считаем на годы; на самом же деле в любой квартире на Каменноостровском время раскалывается на династии и столетия.

Домоправительство всегда грандиозно. Сроки жизни необъятны: от постижения готической немецкой азбуки до золотого сала университетских пирожков.

Самолюбивый и обидчивый бензиновый дух и жирный запах добряка-керосина стерегут квартиру, уязвимую с кухни, куда врываются дворники с катапультами дров. Пыльные тряпки и щетки разогревают ее белую кровь.

Вначале был верстак и карта полушарий Ильина...

Парнок черпал в ней утешение. Его успокаивала нервущаяся холщовая бумага. Тыча в океаны и материки ручкой пера, он составлял маршруты грандиозных путешествий, сравнивая воздушные очертания арийской Европы с тупым сапогом Африки и с невыразительной Австралией. В Южной Америке, начиная с Патагонии, он также находил некоторую остроту.

Уважение к ильинской карте осталось в крови Парнока еще с баснословных лет, когда он полагал, что аквамариновые и охряные полушария, как два большие мяча, затянутые в сетку широт, уполномочены на свою наглядную миссию раскаленной канцелярией самих недр земного шара и что они, как питательные пилюли, заключают в себе сгущенное пространство и расстояние.

Не с таким ли чувством певица итальянской школы, готовясь к гастрольному перелету в еще молодую Америку, окидывает голосом географическую карту, меряет океан его металлическим тембром, проверяет неопытный пульс машин пироскафа руладами и тремоло...

На сетчатке ее зрачков опрокидываются те же две Америки, как два зеленых ягдташа, с Вашингтоном и Амазонкой. Она обновляет географическую карту соленым морским первопутком, гадая на долларах и русских сотенных с их зимним хрустом.

Пятидесятые годы ее обманули. Никакое bel canto их не скрасит. То же, повсюду низкое, суконно-потолочное небо, те же задымленные кабинеты для чтения, те же приспущенные в сердцевине века древки «Таймсов» и «Ведомостей». И, наконец, Россия...

Защекочут ей маленькие уши: «Крещатик», «щастие» и «щавель». Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук «ы».

А потом кавалергарды слетятся на отпеванье в костел Гваренги. Золотые птички-стервятники расклюют римско-католическую восковую певунью.

Как высоко ее положили! Разве это смерть? Смерть и пикнуть не смеет в присутствии дипломатического корпуса.

– Мы ее плюмажами, жандармами, Моцартом!

Тут промелькнули в мозгу его горячечные образы романов Бальзака и Стендаля: молодые люди, завоевывающие Париж и носовым платком обмахивающие туфли у входа в особняк, – и он отправился отбивать визитку.

Портной Мервис жил на Монетной, возле самого Лицея, но шил ли он на лицеистов, был большой вопрос: это скорей подразумевалось, как то, что рыбак на Рейне ловит форелей, а не какую-нибудь дрянь. По всему было видно, что в голове у Мервиса совсем не портняжное дело, а нечто более важное. Недаром издалека к нему слетались родственники, а заказчик пятился, ошеломленный и раскаявшийся.

– Кто же даст моим детям булочку с маслом? – сказал Мервис и сделал рукой движение, как бы выковыривающее масло, и в птичьем воздухе портновской квартиры Парноку привиделось не только сливочное масло «звездочка», гофрированное слезящимися лепестками, но даже пучки редиски. Затем Мервис искусно перевел разговор на адвоката Грузенберга, который заказал ему в январе сенаторский мундир, приплел зачем-то сына Арона, ученика консерватории, запутался, затрепыхался и юркнул за перегородку.

«Что же, – подумал Парнок, – может, так и нужно, может, той визитки уже нет, может, он в самом деле ее продал, как говорит, чтоб заплатить за шевиот».

К тому же, если вспомнить, Мервис не чувствует кроя визитки – он сбивается на сюртук, очевидно более ему знакомый.

У Люсьена де Рюбампрэ было грубое холщовое белье и неуклюжая пара, пошитая деревенским портным; он ел каштаны на улице и боялся консьержек. Однажды он брился в счастливый для себя день, и будущее родилось из мыльной пены.

Парнок стоял один, забытый портным Мервисом и его семейством. Взгляд его упал на перегородку, за

которой гудело тягучим еврейским медом женское контральто. Эта перегородка, оклеенная картинками, представляла собой довольно странный иконостас.

Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты и, не обращая внимания на удивленного кучера в митрополичьей шапке, собирались швырнуть в подъезд. Рядом старомодный пилот девятнадцатого века – Сантос Дюмон, в двубортном пиджаке с брелоками, – выброшенный игрой стихий из корзины воздушного шара, висел на веревке, озираясь на парящего кондора. Дальше изображены были голландцы на ходулях, журавлиным маршем пробегающие свою маленькую страну.

II

Места, в которых петербуржцы назначают друг другу свидания, не столь разнообразны. Они освящены давностью, морской зеленью неба и Невой. Их бы можно отметить на плане города крестиками посреди тяжелорунных садов и картонажных улиц. Может быть, они и меняются на протяжении истории, но перед концом, когда температура эпохи вскочила на тридцать семь и три и жизнь пронеслась по обманному вызову, как грохочущий ночью пожарный обоз по белому Невскому, они были наперечет:

Во-первых, ампирный павильон в Инженерном саду, куда даже совестно было заглянуть постороннему человеку, чтобы не влипнуть в чужие дела и не быть вынужденным пропеть ни с того ни с сего итальянскую арию; во-вторых, – фиванские сфинксы напротив здания Университета; в-третьих, – невзрачная арка в устье Галерной улицы, даже неспособная дать приют от дождя; в-четвертых, – одна боковая дорожка в Летнем саду, положение которой я запамятовал, но которую без труда укажет всякий знающий человек. Вот и всё. Только сумасшедшие набивались на рандеву у Медного Всадника или у Александровской колонны.

Жил в Петербурге человечек в лакированных туфлях, презираемый швейцарами и женщинами. Звали его Парнок. Ранней весной он выбегал на улицу и топотал по непросохшим тротуарам овечьими копытцами.

Ему хотелось поступить драгоманом в Министерство иностранных дел, уговорить Грецию на какой-нибудь рискованный шаг и написать меморандум.

В феврале он запомнил такое событие:

По городу на маслобойню везли глыбы хорошего донного льда. Лед был геометрически-цельный и здоровый, не тронутый смертью и весной. Но на последних дровнях проплыла замороженная в голубом стакане ярко-зеленая хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу. Черный сахар снега проваливался под ногами, но деревья стояли в теплых луночках оттаявшей земли.

Дикая парабола соединяла Парнока с парадными анфиладами истории и музыки.

– Выведут тебя когда-нибудь, Парнок, – со страшным скандалом, позорно выведут – возьмут под руки и фьюить – из симфонического зала, из общества ревнителей и любителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переплетник – неизвестно откуда, – но выведут, ославят, осрамят...

У него были ложные воспоминания: например, он был уверен, что когда-то, мальчиком, прокрался в пышную конференц-залу и включил свет. Все гроздья лампочек и пачки свеч с хрустальными сосульками вспыхнули сразу мертвым пчельником. Электричество хлынуло таким страшным белым потоком, что стало больно глазам, и он заплакал.

Милый, слепой, эгоистический свет.

Он любил дровяные склады и дрова. Зимой сухое полено должно быть звонким, легким и пустым. А береза – с лимонно-желтой древесиной. На вес – не тяжелее мерзлой рыбы. Он ощущал полено, как живое, в руке.

С детства он прикреплялся душой ко всему ненужному, превращая в события трамвайный лепет жизни, а когда начал влюбляться, то пытался рассказать об этом

женщинам, но те его не поняли, и в отместку он говорил с ними на диком и выспреннем птичьем языке исключительно о высоких материях.

Шапиро звали «Николай Давыдыч». Откуда взялся «Николай», неизвестно, но сочетание его с «Давыдом» нас пленило. Мне представлялось, что Давыдовыч, то есть сам Шапиро, кланяется, вобрав голову в плечи, какому-то Николаю и просит у него взаймы.

Шапиро зависел от моего отца. Он подолгу сиживал в нелепом кабинете с копировальной машиной и креслом «стиль рюсс». О Шапиро говорилось, что он честен и «маленький человек». Я почему-то был уверен, что «маленькие люди» никогда не тратят больше трех рублей и живут обязательно на Песках. Большеголовый Николай Давыдыч был шершавым и добрым гостем, беспрестанно потирающим руки, виновато улыбающимся, как посыльный, допущенный в комнаты. От него пахло портным и утюгом.

Я твердо знал, что Шапиро честен, и, радуясь этому, втайне желал, чтобы никто не смел быть честным, кроме него. Ниже Шапиро на социальной лестнице стояли одни «артельщики» – эти таинственные скороходы, которых посылают в банк и к Каплану. От Шапиро через артельщиков шли нити в банк и к Каплану.

Я любил Шапиро за то, что ему был нужен мой отец. Пески, где он жил, были Сахарой, окружающей белошвейную мастерскую его жены. У меня кружилась голова при мысли, что есть люди, зависимые от Шапиро. Я боялся, что на Песках поднимется смерч и подхватит его жену-белошвейку с единственной мастерицей и детей с нарывами в горле, как перышко, как три рубля...

Ночью, засыпая в кровати с ослабнувшей сеткой при свете голубой финолинки, я не знал, что делать с Шапиро: подарить ли ему верблюда и коробку фиников, чтобы он не погиб на Песках, или же повести его вместе с мученицей – мадам Шапиро – в Казанский собор, где продырявленный воздух черен и сладок.

Есть темная, с детства идущая геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность и холод мадеполама – святость.

А парикмахер, держа над головой Парнока пирамидальную фиоль с пиксафоном, лил ему прямо на макушку, облысевшую в концертах Скрябина, холодную коричневую жижу, ляпал прямо на темя ледяным миром, и, почуяв на своем темени ледяную нашлепку, Парнок оживлялся. Концертный морозец пробегал по его сухой коже и – матушка, пожалей своего сына – забирался под воротник.

– Не горячо? – спрашивал его парикмахер, опрокидывая ему вслед за тем на голову лейку с кипятком, но он только жмурился и глубже уходил в мраморную плаху умывальника.

И кроличья кровь под мохнатым полотенцем согревалась мгновенно.

Парнок был жертвой заранее созданных концепций о том, как должен протекать роман.

На бумаге верже, государи мои, на английской бумаге верже с водяными отеками и рваными краями, извещал он ничего не подозревающую даму о том, что пространство между Миллионной, Адмиралтейством и Летним садом им заново отшлифовано и приведено в полную боевую готовность, как бриллиантовый карат.

На такой бумаге, читатель, могли бы переписываться кариатиды Эрмитажа, выражая друг другу соболезнования или уважение.

Ведь есть же на свете люди, которые никогда не хворали опаснее инфлуэнцы и к современности пристегнуты как-то сбоку, вроде котильонного значка. Такие люди никогда себя не почувствуют взрослыми и в тридцать лет еще на кого-то обижаются, с кого-то взыскивают. Никто их никогда особенно не баловал, но они развращены, будто весь век получали академический паек с сардинками и шоколадом. Это путаники, знающие одни

шахматные ходы, но все-таки лезущие в игру, чтоб посмотреть, как оно выйдет. Им бы всю жизнь прожить где-нибудь на даче у хороших знакомых, слушая звон чашек на балконе, вокруг самовара, поставленного шишками, разговаривая с продавцами раков и почтальоном. Я бы их всех собрал и поселил в Сестрорецке, потому что больше теперь негде.

Парнок был человеком Каменноостровского проспекта – одной из самых легких и безответственных улиц Петербурга. В семнадцатом же году, после февральских дней, улица эта еще более полегчала, с ее паровыми прачечными, грузинскими лавочками, продающими исчезающее какао, и шалыми автомобилями Временного правительства.

Ни вправо, ни влево не подавайся: там чепуха, бестрамвайная глушь. Трамваи же на Каменноостровском развивают неслыханную скорость. Каменноостровский – это легкомысленный красавец, накрахмаливший свои две единственные каменные рубашки, и ветер с моря свистит в его трамвайной голове. Это молодой и безработный хлыщ, несущий под мышкой свои дома, как бедный щеголь свой воздушный пакет от прачки.

III

– Николай Александрович, отец Бруни! – окликнул Парнок безбородого священника-костромича, видимо, еще не привыкшего к рясе и державшего в руке пахучий пакетик с размолотым жареным кофе. – Отец Николай Александрович, проводите меня!

Он потянул священника за широкий люстриновый рукав и повел его, как кораблик. Говорить с отцом Бруни было трудно. Парнок считал его в некотором роде дамой.

Стояло лето Керенского и заседало лимонадное правительство.

Всё было приготовлено к большому котильону.

Одно время казалось, что граждане так и останутся навсегда, как коты с бантами.

Но уже волновались айсоры – чистильщики сапог, как вороны перед затмением, и у зубных врачей начали исчезать штифтовые зубы.

Люблю зубных врачей за их любовь к искусству, за широкий горизонт, за идейную терпимость. Люблю, грешный человек, жужжание бормашины – этой бедной земной сестры аэроплана, – тоже сверлящего борчиком лазурь.

Девушки застыдились отца Бруни; молодой отец Бруни застыдился батистовых мелочей, а Парнок, прикрываясь авторитетом отделенной от государства церкви, препирался с хозяйкой.

То было страшное время: портные отбирали визитки, а прачки глумились над молодыми людьми, потерявшими записку.

Жареный мокко в мешочке отца Бруни щекотал ноздри разъяренной матроны.

Они углубились в горячее облако прачечной, где шесть щебечущих девушек плоили, катали и гладили. Набрав в рот воды, эти лукавые серафимы прыскали ею на зефировый и батистовый вздор. Они куралесили зверски тяжелыми утюгами, ни на минуту не переставая болтать. Водевильные мелочи разбросанной пеной по длинным столам ждали очереди. Утюги в красных девичьих пальцах шипели, совершая рейсы. Броненосцы гуляли по сбитым сливкам, а девушки прыскали.

Парнок узнал свою рубашку: она лежала на полке, сверкая пикейной грудкой, разутюженная, наглотавшаяся булавок, вся в тонкую полоску цвета спелой черешни.

– Девушки, чья это?

– Ротмистра Кржижановского, – ответили девушки лживым, бессовестным хором.

– Батюшка, – обратилась хозяйка к священнику, который стоял, как власть имущий, в сытом тумане пра-

чечной, и пар осаждался на его рясу, как на домашнюю вешалку. – Батюшка, если вы знаете этого молодого человека, то повлияйте на них! Я даже в Варшаве такого не видела. Они мне всегда приносят спешку, но чтобы они провалились со своей спешкой... Лезут ночью с заднего хода, словно я ксендз или акушерка... Я не варьятка, чтобы отдавать им белье ротмистра Кржижановского. То не жандарм, а настоящий поручик. Тот господин и скрывался всего три дня, а потом солдаты сами выбрали его в полковой комитет и на руках теперь носят!

На это ничего нельзя было возразить, и отец Бруни умоляюще посмотрел на Парнока.

А я бы раздал девушкам вместо утюгов скрипки Страдивария, легкие, как скворешни, и дал бы им по длинному свитку рукописных нот. Всё это вместе просится на плафон. Ряса в облаках пара сойдет за сутану дирижирующего аббата. Шесть круглых ртов раскроются не дырками бубликов с Петербургской стороны, а удивленными кружочками «Концерта в Палаццо Питти».

IV

Зубной врач повесил хобот бормашины и подошел к окну.

– Ого-го... Поглядите-ка!

По Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа. Посередине ее сохранялось свободное место в виде каре. Но в этой отдушине, сквозь которую просвечивали шахматы торцов, был свой порядок, своя система: там выступали пять-шесть человек, как бы распорядители всего шествия. Они шли походкой адъютантов. Между ними – чьи-то ватные плечи и перхотный воротник. Маткой этого странного улья был тот, кого бережно подталкивали, осторожно направляли, охраняли, как жемчужину, адъютанты.

Сказать, что на нем не было лица? Нет, лицо на нем было, хотя лица в толпе не имеют значения, но живут самостоятельно одни затылки и уши.

Шли плечи-вешалки, вздыбленные ватой, апраксинские пиджаки, богато осыпанные перхотью, раздражительные затылки и собачьи уши.

«Все эти люди – продавцы щеток», – успел подумать Парнок.

Где-то между Сенной и Мучным переулком, в москательном и кожевенном мраке, в диком питомнике перхоти, клопов и оттопыренных ушей, зародилась эта странная кутерьма, распространявшая тошноту и заразу.

«Они воняют кишечными пузырями», – подумал Парнок, и почему-то вспомнилось страшное слово «требуха». И его слегка затошнило, как бы от воспоминания о том, что на днях старушка в лавке спрашивала при нем «легкие», – на самом же деле от страшного порядка, сковавшего толпу.

Тут была законом круговая порука: за целость и благополучную доставку перхотной вешалки на берег Фонтанки к живорыбному садку отвечали решительно все. Стоило кому-нибудь самым робким восклицанием прийти на помощь обладателю злополучного воротника, который ценился дороже соболя и куницы, как его самого взяли бы в переделку, под подозрение, объявили бы вне закона и втянули бы в пустое каре. Тут работал бондарь-страх.

Затылочные граждане, сохраняя церемониальный порядок как шииты в день Шахсе-Вахсе, неумолимо продвигались к Фонтанке.

И Парнок кубарем скатился по щербатой бесшвейцарной лестнице, оставив недоуменного дантиста перед повисшей, как усыпленная кобра, бормашиной, вместо всяких мыслей повторяя:

– Пуговицы делаются из крови животных!

Время, робкая хризалида, обсыпанная мукой капустница, молодая еврейка, прильнувшая к окну часовщика, – лучше бы ты не глядела!

Не Анатоля Франса хороним в страусовом катафалке, высоком, как тополь, как разъезжающая ночью

пирамида для починки трамвайных столбов, а ведем топить на Фонтанку, с живорыбного садка, одного человечка, за американские часы, за часы белого кондукторского серебра, за лотерейные часы.

Погулял ты, человечек, по Щербакову переулку, поплевал на нехорошие татарские мясные, повисел на трамвайных поручнях, поездил в Гатчину к другу Сережке, походил в баньку и в цирк Чинизелли; пожил ты, человечек, – и довольно!

Сначала Парнок забежал к часовщику. Тот сидел горбатым Спинозой и глядел в свое иудейское стеклышко на пружинных козявок.

– Есть у вас телефон? Нужно предупредить милицию!

Но какой может быть телефон у бедного еврея-часовщика с Гороховой? Вот дочки у него есть – грустные, как марципанные куклы, и геморрой есть, и чай с лимоном, и долги есть, а телефона нет.

Наскоро приготовив коктейль из Рембрандта, козлиной испанской живописи и лепета цикад и даже не пригубив этого напитка, Парнок помчался дальше.

Бочком по тротуару, опережая солидную процессию самосуда, он забежал в одну из зеркальных лавок, которые, как известно, все сосредоточены на Гороховой. Зеркала перебрасывались отражениями домов, похожих на буфеты, и замороженные кусочки улицы, кишевшие тараканьей толпой, казались в них еще страшней и мохнатей.

Подозрительный чех-зеркальщик, сберегая свою фирму, незапятнанную с тысяча восемьсот восемьдесят первого года, захлопнул перед ним дверь.

На углу Вознесенского мелькнул сам ротмистр Кржижановский с нафабренными усами. Он был в солдатской шинели, но при шашке и развязно шептал своей даме конногвардейские нежности.

Парнок бросился к нему, как к лучшему другу, умоляя обнажить оружие.

– Я уважаю момент, – холодно произнес колченогий ротмистр, – но, извините, я с дамой, – и, ловко подхватив свою спутницу, брякнул шпорами и скрылся в кафе.

Парнок бежал, пристукивая по торцам овечьими копытцами лакированных туфель. Больше всего на свете он боялся навлечь на себя немилость толпы.

Есть люди, почему-то неугодные толпе; она отмечает их сразу, язвит и щелкает по носу. Их недолюбливают дети, они не нравятся женщинам.

Парнок был из их числа.

Товарищи в школе дразнили его «овцой», «лакированным копытом», «египетской маркой» и другими обидными именами. Мальчишки ни с того ни с сего распустили о нем слух, что он «пятновыводчик», то есть знает особый состав от масляных, чернильных и прочих пятен, и нарочно, выкрадывая у матери безобразную ветошь, несли ее в класс, с невинным видом предлагая Парноку «вывести пятнышко».

Вот и Фонтанка – Ундина барахольщиков и голодных студентов с длинными сальными патлами, Лорелея вареных раков, играющая на гребенке с недостающими зубьями, река-покровительница плюгавого Малого театра – с его облезлой, лысой, похожей на ведьму, надушенную пачулями, Мельпоменой.

Что же! Египетский мост и не нюхал Египта, и ни один порядочный человек в глаза не видал Калинкина!

Несметная, невесть откуда налетевшая человечья саранча вычернила берега Фонтанки, облепила рыбный садок, баржи с дровами, пристаньки, гранитные сходни и даже лодки ладожских гончаров. Тысячи глаз глядели в нефтяную радужную воду, блестевшую всеми оттенками керосина, перламутровых помоев и павлиньего хвоста.

Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух.

Однако он звонил из аптеки, звонил в милицию, звонил правительству – исчезнувшему, уснувшему, как окунь, государству.

С тем же успехом он мог бы звонить к Прозерпине или к Персефоне, куда телефон еще не проведен.

Аптечные телефоны делаются из самого лучшего скарлатинового дерева. Скарлатиновое дерево растет в клистирной роще и пахнет чернилом.

Не говорите по телефону из петербургских аптек: трубка шелушится и голос обесцвечивается. Помните, что к Прозерпине и к Персефоне телефон еще не проведен.

Перо рисует усатую греческую красавицу и чей-то лисий подбородок.

Так на полях черновиков возникают арабески и живут своей самостоятельной, прелестной и коварной жизнью.

Скрипичные человечки пьют молоко бумаги.

Вот Бабель: лисий подбородок и лапки очков.

Парнок – египетская марка.

Артур Яковлевич Гофман – чиновник Министерства иностранных дел по греческой части.

Валторны Мариинского театра.

Еще раз усатая гречанка.

И пустое место для остальных.

Эрмитажные воробьи щебетали о барбизонском солнце, о пленэрной живописи, о колорите, подобном шпинату с гренками, одним словом, обо всем, чего не хватает мрачно-фламандскому Эрмитажу.

А я не получу приглашенья на барбизонский завтрак, хоть и разламывал в детстве шестигранные коронационные фонарики с зазубринкой и наводил на песчаный сосняк и можжевельник – то раздражительно-красную трахому, то синюю жвачку полдня какой-то чужой планеты, то лиловую кардинальскую ночь.

Мать заправляла салат желтками и сахаром.

Рваные мятые уши салата с хрящиками умирали от уксуса и сахара.

Воздух, уксус и солнце уминались с зелеными тряпками в сплошной, горящий солью, трельяжами, бисером, серыми листьями, жаворонками и стрекозами, в гремящий тарелками барбизонский день.

Барбизонское воскресенье шло, обмахиваясь газетами и салфетками, к зенитному завтраку, устилая траву фельетонами и заметками о булавочно-маленьких актрисах.

К барбизонским зонтам стекались гости в широких панталонах и львиных бархатных жилетах. А женщины стряхивали мурашей с круглых плеч.

Открытые вагонетки железной дороги плохо повиновались пару и, растрепав занавески, играли с ромашковым полем в лото.

Паровоз в цилиндре, с цыплячьими поршнями, негодовал на тяжесть шапокляков и муслина.

Бочка опрыскивала улицу шпагатом тонких и ломких струн.

Уже весь воздух казался огромным вокзалом для жирных нетерпеливых роз.

А черные блестящие муравьи, как плотоядные актеры китайского театра в старинной пьесе с палачом, чванились скипидарными лапками и влачили боевые дольки еще не разрубленного тела, вихляя сильным агатовым задом, словно военные лошади, в фижмах пыли скачущие на холм.

Парнок встряхнулся.

Ломтик лимона – это билет в Сицилию к жирным розам, и полотеры пляшут с египетскими телодвижениями.

Лифт не работает.

По домам ходят меньшевики-оборонцы, организуя ночное дежурство в подворотнях.

И страшно жить, и хорошо!

Он – лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с черным турецким кофием налетающая ночь.

V

В мае месяце Петербург чем-то напоминает адресный стол, не выдающий справок, – особенно в районе Дворцовой площади. Здесь всё до ужаса приготовлено к началу исторического заседания с белыми листами бумаги, с отточенными карандашами и с графином кипяченой воды.

Еще раз повторяю: величие этого места в том, что справки никогда и никому не выдаются.

В это время проходили через площадь глухонемые: они сучили руками быструю пряжу. Они разговаривали. Старший управлял челноком. Ему помогали. То и дело подбегал со стороны мальчик, так растопырив пальцы, словно просил снять с них заплетенную диагоналями нитку, чтобы сплетение не повредилось. На них на всех – их было четверо – полагалось, очевидно, пять мотков. Один моток был лишним. Они говорили на языке ласточек и попрошаек и, непрерывно заметывая крупными стежками воздух, шили из него рубашку.

Староста в гневе перепутал всю пряжу.

Глухонемые исчезли в арке Главного штаба, продолжая сучить свою пряжу, но уже гораздо спокойнее, словно засылали в разные стороны почтовых голубей.

Нотное письмо ласкает глаз не меньше, чем сама музыка слух. Черныши фортепианной гаммы, как фонарщики, лезут вверх и вниз. Каждый такт – это лодочка, груженная изюмом и черным виноградом.

Нотная страница – это, во-первых, диспозиция боя парусных флотилий; во-вторых, – это план, по которому тонет ночь, организованная в косточки слив.

Громадные концертные спуски шопеновских мазурок, широкие лестницы с колокольчиками листовских

этюдов, висячие парки с куртинами Моцарта, дрожащие на пяти проволоках, – ничего не имеют общего с низкорослым кустарником бетховенских сонат.

Миражные города нотных знаков стоят, как скворешники в кипящей смоле.

Нотный виноградник Шуберта всегда расклеван до косточек и исхлестан бурей.

Когда сотни фонарщиков с лесенками мечутся по улицам, подвешивая бемоли к ржавым крюкам, укрепляя флюгера диезов, снимая целые вывески поджарых тактов, – это, конечно, Бетховен; но когда кавалерия восьмых и шестнадцатых в бумажных султанах с конскими значками и штандартиками рвется в атаку, – это тоже Бетховен.

Нотная страница – это революция в старинном немецком городе.

Большеголовые дети. Скворцы. Распрягают карету князя. Шахматисты выбегают из кофеен, размахивая ферзями и пешками.

Вот черепахи, вытянув нежную голову, состязаются в беге – это Гендель.

Но до чего воинственны страницы Баха – эти потрясающие связки сушеных грибов.

А на Садовой у Покрова стоит каланча. В январские морозы она выбрасывает виноградины сигнальных шаров – к сбору частей. Там неподалеку я учился музыке. Мне ставили руку по системе Лешетицкого.

Пусть ленивый Шуман развешивает ноты, как белье для просушки, а внизу ходят итальянцы, задрав носы; пусть труднейшие пассажи Листа, размахивая костылями, волокут туда и обратно пожарную лестницу.

Рояль – это умный и добрый комнатный зверь с волокнистым деревянным мясом, золотыми жилами и всегда воспаленной костью. Мы берегли его от простуды, кормили легкими, как спаржа, сонатинами...

Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него.

Ведь и я стоял в той страшной терпеливой очереди, которая подползает к желтому окошечку театральной кассы, – сначала на морозе, потом под низкими банными потолками вестибюлей Александринки. Ведь и театр мне страшен, как курная изба, как деревенская банька, где совершалось зверское убийство ради полушубка и валеных сапог. Ведь и держусь я одним Петербургом – концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним.

Не повинуется мне перо: оно расщепилось и разбрызгало свою черную кровь, как бы привязанное к конторке телеграфа, – публичное, испакощенное ерниками в шубах, разменявшее свой ласточкин росчерк – первоначальный нажим – на «приезжай ради Бога», на «скучаю» и «целую» небритых похабников, шепчущих телеграммку в надышанный меховой воротник.

Керосинка была раньше примуса. Слюдяное окошечко и откидной маяк. Пизанская башня керосинки кивала Парноку, обнажая патриархальные фитили, добродушно рассказывая об отроках в огненной пещи.

Я не боюсь бессвязности и разрывов.
Стригу бумагу длинными ножницами.
Подклеиваю ленточки бахромкой.
Рукопись – всегда буря, истрепанная, исклеванная.
Она – черновик сонаты.
Марать – лучше, чем писать.
Не боюсь швов и желтизны клея.
Портняжу, бездельничаю.
Рисую Марата в чулке.
Стрижей.

Больше всего у нас в доме боялись «сажи» – то есть копоти от керосиновых ламп. Крик «сажа», «сажа» звучал как «пожар», «горим», – вбегали в комнату, где расшалилась лампа. Всплескивая руками, останавливались, нюхали воздух, весь кишевший усатыми, живыми порхающими чаинками.

Казнили провинившуюся лампу приспусканием фитиля.

Тогда немедленно распахивались маленькие форточки, и в них стрелял шампанским мороз, торопливо прохватывая всю комнату с усатыми бабочками «сажи», оседающими на пикейных одеялах и наволочках, эфиром простуды, сулемой воспаления легких.

– Туда нельзя – там форточка, – шептали мать и бабушка.

Но и в замочную скважину врывался он – запрещенный холод – чудный гость дифтеритных пространств.

Юдифь Джорджоне улизнула от евнухов Эрмитажа.

Рысак выбрасывает бабки.

Серебряные стаканчики наполняют Миллионную.

Проклятый сон! Проклятые стогны бесстыжего города!

Он сделал слабое умоляющее движение рукой, обронил листочек цедровой пудреной бумаги и присел на тумбу.

Он вспомнил свои бесславные победы, свои позорные рандеву, стояния на улицах, телефонные трубки в пивных, страшные, как рачья клешня... Номера ненужных отгоревших телефонов...

Роскошное дребезжанье пролетки растаяло в тишине, подозрительной, как кирасирская молитва.

Что делать? Кому жаловаться? Каким серафимам вручить робкую концертную душонку, принадлежащую малиновому раю контрабасов и трутней?

Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова. Скандал живет по засаленному просроченному паспорту, выданному литературой. Он – исчадие ее, любимое детище. Пропала крупиночка – гомеопатичес-

кое драже, крошечная доза холодного белого вещества... В те отдаленные времена, когда применялась дуэль-кукушка, состоявшая в том, что противники в темной комнате бьют из пистолетов в горки с посудой, в чернильницы и в фамильные холсты, – эта дробиночка именовалась честью.

Однажды бородатые литераторы, в широких, как пневматические колокола, панталонах, поднялись на скворешню к фотографу и снялись на отличном дагерротипе. Пятеро сидели, четверо стояли за спинками ореховых стульев. Перед ними снимался мальчик в черкеске и девочка с локончиками, и под ногами у компании шмыгал котенок. Его убрали. Все лица передавали один тревожно-глубокомысленный вопрос: почем теперь фунт слоновьего мяса?

Вечером на даче в Павловске эти господа литераторы отчехвостили бедного юнца – Ипполита. Так и не довелось ему прочесть свою клеенчатую тетрадку. Тоже выискался Руссо!

Они не видели и не понимали прелестного города с его чистыми корабельными линиями.

А бесенок скандала вселился в квартиру на Разъезжей, привинтив медную дощечку на имя присяжного поверенного, – эта квартира неприкосновенна и сейчас – как музей, как Пушкинский Дом, – дрыхнул на оттоманках, топтался в прихожих – люди, живущие под звездой скандала, никогда не умеют вовремя уходить, – канючил, нудно прощался, тычась в чужие галоши.

Господа литераторы! Как балеринам – туфельки-балетки, так вам принадлежат галоши. Примеряйте их, обменивайте: это ваш танец. Он исполняется в темных прихожих, при одном непременном условии – неуважения к хозяину дома. Двадцать лет такого танца составляют эпоху; сорок – историю... Это – ваше право.

Смородинные улыбки балерин,

лопотание туфелек, натертых тальком,

воинственная сложность и дерзкая численность скрипичного оркестра, запрятанного в светящийся ров, где музыканты перепутались, как дриады, ветвями, корнями и смычками,

растительное послушание кордебалета,

великолепное пренебрежение к материнству женщины...

– Этим нетанцующим королем и королевой только что играли в шестьдесят шесть.

– Моложавая бабушка Жизели разливает молоко – должно быть, миндальное.

– Всякий балет до известной степени – крепостной. Нет, нет – тут уж вы со мной не спорьте!

Январский календарь с балетными козочками, образцовым молочным хозяйством мириадов миров и треском распечатываемой карточной колоды...

Подъезжая с тылу к неприлично ватерпруфному зданию Мариинской оперы:

– Сыщики-барышники, барышники-сыщики,
Что вы на морозе, миленькие, рыщете?
Кому билет в ложу,
А кому в рожу.

– Нет, что ни говорите, а в основе классического танца лежит острастка – кусочек «государственного льда».

– Как вы думаете, где сидела Анна Каренина?

– Обратите внимание: у античности был амфитеатр, а у нас – у новой Европы – ярусы. И на фресках Страшного суда, и в опере. Единое мироощущение.

Придымленные улицы с кострами вертелись каруселью.

– Извозчик, на «Жизель» – то есть к Мариинскому!

Петербургский извозчик – это миф, Козерог. Его нужно пустить по зодиаку. Там он не пропадет со своим бабьим кошельком, узкими, как правда, полозьями и овсяным голосом.

VI

Пролетка была с классическим, скорее московским, чем петербургским, шиком: с высоко посаженным кузовом, блестящими лакированными крыльями и на раздутых до невозможности шинах – ни дать ни взять греческая колесница.

Ротмистр Кржижановский шептал в преступно розовое ушко:

– О нем не беспокойтесь: честное слово, он пломбирует зуб. Скажу вам больше: сегодня на Фонтанке – не то он украл часы, не то у него украли. Мальчишка! Грязная история!

Белая ночь, шагнув через Колпино и Среднюю Рогатку, добрела до Царского Села. Дворцы стояли испуганно-белые, как шелковые куколи. Временами белизна их напоминала выстиранный с мылом и щелоком платок оренбургского пуха. В темной зелени шуршали велосипеды – металлические шершни парка.

Дальше белеть было некуда: казалось – еще минутка, и всё наваждение расколется, как молодая простокваша.

Страшная каменная дама «в ботиках Петра Великого» ходит по улицам и говорит:

– Мусор на площади... Самум... Арабы... «Просеменил Семен в просеминарий»...

Петербург, ты отвечаешь за бедного твоего сына!

За весь этот сумбур, за жалкую любовь к музыке, за каждую крупинку «драже» в бумажном мешочке у курсистки на хорах Дворянского собрания ответишь ты, Петербург!

Память – это больная девушка-еврейка, убегающая ночью тайком от родителей на Николаевский вокзал – не увезет ли кто?

«Страховой старичок» Гешка Рабинович, как только родился, потребовал бланки для полисов и мыло Ралле. Жил он на Невском в крошечной девической квартирке. Его незаконная связь с какой-то Лизочкой умиляла всех. – Генрих Яковлевич спит, – говаривала Лизочка, приложив палец к губам, и вся вспыхивала. Она, конечно, надеялась – сумасшедшей надеждой, – что Генрих Яковлевич еще подрастет и проживет с ней долгие годы, что их розовый бездетный брак, освященный архиереями из кофейни Филиппова, – только начало...

А Генрих Яковлевич с легкостью болонки бегал по лестницам и страховал на дожитие.

В еврейских квартирах стоит печальная усатая тишина.

Она слагается из разговоров маятника с крошками булки на клеенчатой скатерти и серебряными подстаканниками.

Тетя Вера приходила обедать и приводила с собой отца – старика Пергамента. За плечами тети Веры стоял миф о разорении Пергамента. У него была квартира в сорок комнат на Крещатике в Киеве. «Дом – полная чаша». На улице под сорока комнатами били копытами лошади Пергамента. Сам Пергамент «стриг купоны».

Тетя Вера – лютеранка, подпевала прихожанам в красной кирке на Мойке. В ней был холодок компаньонки, лектрисы и сестры милосердия – этой странной породы

людей, враждебно привязанных к чужой жизни. Ее тонкие лютеранские губы осуждали наш домопорядок, а стародевичьи букли склонялись над тарелкой куриного супа с легкой брезгливостью.

Появляясь в доме, тетя Вера начинала машинально сострадать и предлагать свои краснокрестные услуги, словно разворачивая катушку марли и разбрасывая серпантином незримый бинт.

Ехали таратайки по твердой шоссейной дороге, и топорщились, как кровельное железо, воскресные пиджаки мужчин. Ехали таратайки от «ярви» до «ярви», чтоб километры сыпались горохом, пахли спиртом и творогом. Ехали таратайки, двадцать одна и еще четыре – со старухами в черных косынках и в суконных юбках, твердых, как жесть. Нужно петь псалмы в петушиной кирке, пить черный кофий, разбавленный чистым спиртом, и той же дорогой вернуться домой.

Молодая ворона напыжилась:

– Милости просим к нам на похороны.

– Так не приглашают, – чирикнул воробушек в парке Мон-Репо.

Тогда вмешались сухопарые вороны с голубыми от старости, жесткими перьями:

– Карл и Амалия Бломквист извещают родных и знакомых о кончине любезной их дочери Эльзы.

– Вот это другое дело, – чирикнул воробушек в парке Мон-Репо.

Мальчиков снаряжали на улицу, как рыцарей на турнир: гамаши, ватные шаровары, башлыки, наушники.

От наушников шумело в голове и накатывала глухота. Чтобы ответить кому-нибудь, надо было развязать режущие тесемочки у подбородка.

Он вертелся в тяжелых зимних доспехах, как маленький глухой рыцарь, не слыша своего голоса.

Первое разобщение с людьми и с собой и, кто знает, быть может сладкий предсклеротический шум в крови,

пока еще растираемой мохнатым полотенцем седьмого года жизни, – воплощались в наушниках, и шестилетнего ватного Бетховена в гамашах, вооруженного глухотой, выталкивали на лестницу.

Ему хотелось обернуться и крикнуть: «Кухарка тоже глухарь».

Они с важностью шли по Офицерской и выбирали в магазине грушу дюшес.

Однажды зашли в ламповый магазин Аболинга на Вознесенском, где парадные лампы толпились, как идиотки-жирафы, в красных шляпах с фестонами и оборками. Здесь им впервые овладело впечатление грандиозности и «леса вещей».

В цветочный магазин Эйлерса не заходили никогда.

Где-то практиковала женщина-врач Страшунер.

VII

Когда портной относит готовую работу, вы никогда не скажете, что на руках у него обнова. Чем-то он напоминает члена похоронного братства, спешащего в дом, отмеченный Азраилом, с принадлежностями ритуала. Так и портной Мервис. Визитка Парнока погрелась у него на вешалке недолго – часа два, – подышала родным тминным воздухом. Жена Мервиса поздравила его с удачей.

– Это еще что, – ответил польщенный мастер, – вот дедушка мой говорил, что настоящий портной это тот, кто снимает сюртук с неплательщика среди бела дня на Невском проспекте.

Потом он снял визитку с плечика, подул на нее, как на горячий чай, завернул в чистую полотняную простыню и понес к ротмистру Кржижановскому в белом саване и в черном коленкоре.

Я, признаться, люблю Мервиса, люблю его слепое лицо, изборожденное зрячими морщинами. Теоретики классического балета обращают громадное внимание на улыбку танцовщицы – они считают ее дополнением

к движению, истолкованием прыжка, полета. Но иногда опущенное веко видит больше, чем глаз, и ярусы морщин на человеческом лице глядят, как скопище слепцов.

Тогда изящнейший фарфоровый портной мечется, как каторжанин, сорвавшийся с нар, избитый товарищами, как запарившийся банщик, как базарный вор, готовый крикнуть последнее неотразимо-убедительное слово.

В моем восприятии Мервиса просвечивают образы: греческого сатира, несчастного певца-кифареда, временами – маска еврипидовского актера, временами – голая грудь и покрытое испариной тело растерзанного каторжанина, русского ночлежника или эпилептика.

Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь. Слово, как порошок аспирина, оставляет привкус меди во рту.

Рыбий жир – смесь пожаров, желтых зимних утр и ворвани – вкус вырванных лопнувших глаз, вкус отвращения, доведенного до восторга.

Птичье око, налитое кровью, тоже видит по-своему мир.

Книги тают, как ледяшки, принесенные в комнату. Всё уменьшается. Всякая вещь мне кажется книгой. Где различие между книгой и вещью? Я не знаю жизни – мне подменили ее еще тогда, когда я узнал хруст мышьяка на зубах у черноволосой французской любовницы, младшей сестры нашей гордой Анны.

Всё уменьшается. Всё тает. И Гете тает. Небольшой нам отпущен срок. Холодит ладонь ускользающий эфес бескровной ломкой шпаги, отбитой в гололедицу у водосточной трубы.

Но мысль, как палачевская сталь коньков «Нурмис», скользивших когда-то по голубому с пупырышками льду, не притупилась.

Так коньки, привинченные к бесформенным детским ботинкам, к американским копытцам-шнуровкам, сращиваются с ними – ланцеты свежести и молодости, – и оснащенная обувь, потянувшая радостный вес, превращается в великолепные драконьи ошметки, которым нет названья и цены.

Всё трудней перелистывать страницы мерзлой книги, переплетенной в топоры при свете газовых фонарей.

Вы, дровяные склады – черные библиотеки города, – мы еще почитаем, поглядим.

Где-то на Подьяческой помещалась эта славная библиотека, откуда пачками вывозились на дачу коричневые томики иностранных и российских авторов, с зачитанными в шелк заразными страницами. Некрасивые барышни выбирали с полок книги. Кому – Бурже, кому – Жорж Онэ, кому еще что-нибудь из библиотечного шурум-бурума.

Напротив была пожарная часть с закрытыми наглухо воротами и колоколом под шляпкой гриба.

Некоторые страницы сквозили, как луковичная шелуха.

В них жила корь, скарлатина и ветряная оспа.

В корешках этих дачных книг, то и дело забываемых на пляже, застревала золотая перхоть морского песку, как ее ни вытряхивать – она появлялась снова.

Иногда выпадала готическая елочка папоротника, приплюснутая и слежавшаяся, иногда – превращенный в мумию безымянный северный цветок.

Пожары и книги – это хорошо.

Мы еще поглядим – почитаем.

«За несколько минут до начала агонии по Невскому прогремел пожарный обоз. Все отпрянули к квадратным запотевшим окнам, и Анджиолину Бозио – уроженку

Пьемонта, дочь бедного странствующего комедианта – basso comico – предоставили на мгновенье самой себе.

Воинственные фиоритуры петушиных пожарных рожков, как неслыханное брио безоговорочно побеждающего несчастья, ворвались в плохо проветренную спальню демидовского дома. Битюги с бочками, линейками и лестницами отгрохотали, и полымя факелов лизнуло зеркала. Но в потускневшем сознаньи умирающей певицы этот ворох горячечного казенного шума, эта бешеная скачка в бараньих тулупах и касках, эта охапка арестованных и увозимых под конвоем звуков, угрожающих и тревожных, обернулись призывом оркестровой увертюры. В ее маленьких некрасивых ушах явственно прозвучали последние такты увертюры к «Duo Foscari», ее дебютной лондонской оперы...

Она приподнялась на подушках и пропела то, что нужно, но не тем сладостным металлическим гибким голосом, который сделал ей славу и который хвалили газеты, а грудным необработанным тембром пятнадцатилетней девочки-подростка, с неправильной неэкономной подачей звука, за которую ее так бранил профессор Каттанео:

“Прощай, Травиата, Розина, Церлина...”»

VIII

В тот вечер Парнок не вернулся домой обедать и не пил чаю с сухариками, которые он любил, как канарейка. Он слушал жужжание паяльных свеч, приближающих к рельсам трамвая ослепительно-белую мохнатую розу. Он получил обратно все улицы и площади Петербурга в виде сырых корректурных гранок, верстал проспекты, брошюровал сады.

Он подходил к разведенным мостам, напоминающим о том, что всё должно оборваться, что пустота и зияние – великолепный товар, что будет-будет разлука, что обманные рычаги управляют громадами и годами.

Он ждал, покуда накапливались таборы извозчиков и пешеходов на той и другой стороне, как два враждеб-

ных племени или поколенья, поспорившие о торцовой книге в каменном переплете с вырванной сердцевиной.

Он думал, что Петербург – его детская болезнь и что стоит лишь очухаться, очнуться – и наваждение рассыплется: он выздоровеет, станет как все люди; пожалуй, женится даже... Тогда никто уже не посмеет называть его «молодым человеком». И ручки дамам он тогда бросит целовать.

– Хватит с них! Тоже, проклятые, завели Трианон... Иная лахудра, бабище, облезлая кошка, сует к губам лапу, а он по старой памяти – чмок! – Довольно. Собачьей молодости надо положить конец. Ведь обещал же Артур Яковлевич Гофман устроить его драгоманом хотя бы в Грецию. А там видно будет. Он сошьет себе новую визитку, он объяснится с ротмистром Кржижановским, он ему покажет.

Вот только одна беда – родословной у него нету. И взять ее неоткуда – нету, и всё тут! Всех-то родственников у него одна тетка – тетя Иоганна. Карлица. Императрица Анна Леопольдовна. По-русски говорит как черт. Словно Бирон ей сват и брат. Ручки коротенькие. Ничего застегнуть сама не может. А при ней горничная Аннушка – Психея.

Да, с такой родней далеко не уедешь. Впрочем, как это нету родословной, позвольте, – как это нету? Есть. А капитан Голядкин? А коллежские асессоры, которым «мог господь прибавить ума и денег»? Все эти люди, которых спускали с лестниц, шельмовали, оскорбляли в сороковых и пятидесятых годах, все эти бормотуны, обормоты в размахайках, с застиранными перчатками, все те, кто не живет, а проживает на Садовой и Подьяческой в домах, сложенных из черствых плиток каменного шоколада, и бормочут себе под нос: – Как же это? без гроша, с высшим образованием?

Надо лишь снять пленку с петербургского воздуха, и тогда обнажится его подспудный пласт. Под лебяжьим, гагачьим, гагаринским пухом – под Тучковыми тучками,

под французским буше умирающих набережных, под зеркальными зенками барско-холуйских квартир обнаружится нечто совсем неожиданное.

Но перо, снимающее эту пленку, – как чайная ложечка доктора, зараженная дифтеритным налетом. Лучше к нему не прикасаться.

Комарик звенел:

– Глядите, что сталось со мной: я последний египтянин – я плакальщик, пестун, пластун – я маленький князь-раскоряка – я нищий Рамзес-кровопийца – я на севере стал ничем – от меня так мало осталось – извиняюсь!..

– Я князь невезенья – коллежский асессор из города Фив... Всё такой же – ничуть не изменился – ой, страшно мне здесь – извиняюсь...

– Я – безделица. Я – ничего. Вот попрошу у холерных гранитов на копейку – египетской кашки, на копейку – девической шейки.

– Я ничего – заплачу́ – извиняюсь.

Чтоб успокоиться, он обратился к одному неписаному словарику, вернее – реестрику домашних словечек, вышедших из обихода. Он давно уже составил его в уме на случай бед и потрясений:

– «Подковка» – так называлась булочка с маком.

– «Фрамуга» – так мать называла большую откидную форточку, которая захлопывалась, как крышка рояля.

– «Не коверкай» – так говорили о жизни.

– «Не командуй» – так гласила одна из заповедей.

Этих словечек хватит на заварку. Он принюхивался к их щепотке. Прошлое стало потрясающе реальным и щекотало ноздри, как партия свежих кяхтинских чаев.

По снежному полю ехали кареты. Над полем свесилось низкое суконно-полицейское небо, скупо отмеривая желтый и почему-то позорный свет.

Меня прикрепили к чужой семье и карете. Молодой еврей пересчитывал новенькие, с зимним хрустом, сотенные бумажки.

– Куда мы едем? – спросил я старуху в цыганской шали.

– В город Малинов, – ответила она с такой щемящей тоской, что сердце мое сжалось нехорошим предчувствием.

Старуха, роясь в полосатом узле, вынимала столовое серебро, полотно, бархатные туфли.

Обшарпанные свадебные кареты ползли всё дальше, вихляя, как контрабасы.

Ехал дровяник Абраша Копелянский с грудной жабой и тетей Иоганной, раввины и фотографы. Старый учитель музыки держал на коленях немую клавиатуру. Запахнутый полами стариковской бобровой шубы, ерзал петух, предназначенный резнику.

– Поглядите, – воскликнул кто-то, высовываясь в окно, – вот и Малинов.

Но города не было. Зато прямо на снегу росла крупная бородавчатая малина.

– Да это малинник! – захлебнулся я, вне себя от радости, и побежал с другими, набирая снега в туфлю. Башмак развязался, и от этого мною овладело ощущение великой вины и беспорядка.

И меня ввели в постылую варшавскую комнату и заставили пить воду и есть лук.

Я то и дело нагибался, чтоб завязать башмак двойным бантом и всё уладить, как полагается, – но бесполезно. Нельзя было ничего наверстать и ничего исправить: всё шло обратно, как всегда бывает во сне. Я разметал чужие перины и выбежал в Таврический сад, захватив любимую детскую игрушку – пустой подсвечник, богато оплывший стеарином, – и снял с него белую корку, нежную, как подвенечная фата.

Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из

горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда.

Розовоперстая Аврора обломала свои цветные карандаши. Теперь они валяются, как птенчики с пустыми разинутыми клювами. Между тем во всем решительно мне чудится задаток любимого прозаического бреда.

Знакомо ли вам это состояние? Когда у всех вещей словно жар; когда все они радостно возбуждены и больны – рогатки на улице, шелушенье афиш, рояли, толпящиеся в депо, как умное стадо без вожака, рожденное для сонатных беспамятств и кипяченой воды...

Тогда, признаться, я не выдерживаю карантина и смело шагаю, разбив термометры, по заразному лабиринту, обвешанный придаточными предложениями, как веселыми случайными покупками... и летят в подставленный мешок поджаристые жаворонки, наивные, как пластика первых веков христианства, и калач, обыкновенный калач, уже не скрывает от меня, что он задуман пекарем как российская лира из безгласного теста.

Ведь Невский в семнадцатом году – это казачья сотня в заломленных синих фуражках, с лицами, повернутыми посолонь, как одинаковые косые полтинники.

Можно сказать и зажмурив глаза, что это поют конники.

Песня качается в седлах, как большущие даровые мешки с золотой фольгою хмеля.

Она свободный приварок к мелкому топоту, теньканью и поту.

Она плывет в уровень с зеркальными окнами бельэтажей на слепеньких мохнатых башкирках, словно сама сотня плывет на диафрагме, доверяя ей больше, чем подпругам и шенкелям.

Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неуменья и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей

фантазии не пропадут в мире, но тотчас рассядутся за теневые пюпитры, как третьи скрипки мариинской оперы, и в благодарность своему творцу тут же заварят увертюру к «Леноре» или к «Эгмонту» Бетховена.

Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это всё равно что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды.

Страх берет меня за руку и ведет. Белая нитяная перчатка. Митенка. Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: «с ним мне не страшно!» Математики должны были построить для страха шатер, потому что он координата времени и пространства: они, как скатанный войлок в киргизской кибитке, участвуют в нем. Страх распрягает лошадей, когда нужно ехать, и посылает нам сны с беспричинно-низкими потолками.

На побегушках у моего сознания два-три словечка: «и вот», «уже», «вдруг»; они мотаются полуосвещенным севастопольским поездом из вагона в вагон, задерживаясь на буферных площадках, где наскакивают друг на друга и расползаются две гремящие сковороды.

Железная дорога изменила всё течение, всё построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из «Анны Карениной». Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предлогами, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности.

Да, там, где обливаются горячим маслом мясистые рычаги паровозов, – там дышит она, голубушка проза, – вся пущенная в длину, обмеривающая, бесстыдная, наматывающая на свой живоглотский аршин все шестьсот девять николаевских верст с графинчиками запотевшей водки.

В девять тридцать вечера на московский ускоренный собрался бывший ротмистр Кржижановский. Он уложил в чемодан визитку Парнока и лучшие его рубашки. Визитка, поджав ласты, улеглась в чемодан особенно хорошо, почти не помявшись, – шаловливым шевиотовым дельфином, которому она сродни покроем и молодой душой.

Ротмистр Кржижановский выходил пить водку в Любани и в Бологом, приговаривая при этом – суаре-муаре-пуаре или невесть какой офицерский вздор. Он пробовал даже побриться в вагоне, но это ему не удалось.

В Клину он отведал железнодорожного кофия, который приготовляется по рецепту, неизменному со времен Анны Карениной, из цикория с легкой прибавкой кладбищенской земли или другой какой-то гадости в этом роде.

В Москве он остановился в гостинице «Селект» – очень хорошая гостиница на Малой Лубянке, в номере, переделанном из магазинного помещения, с шикарной стеклянной витриной вместо окна, невероятно нагретой солнцем.

ПУТЕШЕСТВИЕ В АРМЕНИЮ

Севан

На острове Севане, который отличается двумя достойнейшими архитектурными памятниками VII века, а также землянками недавно вымерших вшивых отшельников, густо заросшими крапивой и чертополохом и не более страшными, чем запущенные дачные погреба, я прожил месяц, наслаждаясь стоянием озерной воды на высоте четырех тысяч футов и приучая себя к созерцанию двух-трех десятков гробниц, разбросанных на манер цветника посреди омоложенных ремонтом монастырских общежитий.

Ежедневно, ровно в пятом часу, озеро, изобилующее форелями, закипало, словно в него была подброшена большая щепотка соды. Это был в полном смысле слова месмерический сеанс изменения погоды, как будто медиум напускал на дотоле спокойную известковую воду сначала дурашливую зыбь, потом птичье кипение и, наконец, буйную ладожскую дурь.

Тогда нельзя было отказать себе в удовольствии отмерить триста шагов по узкой тропинке пляжа насупротив мрачного Гюнейского берега.

Здесь Гокча образует пролив раз в пять шире Невы. Великолепный пресный ветер со свистом врывался в

легкие. Скорость движения облаков увеличивалась ежеминутно, и прибой-первопечатник спешил издать за полчаса вручную жирную гутенберговскую библию под тяжко насупленным небом.

Не менее семидесяти процентов населения острова составляли дети. Они, как зверьки, лазили по гробницам монахов, то бомбардировали мирную корягу, приняв ее студеные судороги на дне за корчи морского змея, то приносили из влажных трущоб буржуазных жаб и ужей с ювелирными женскими головками, то гоняли взад и вперед обезумевшего барана, который никак не мог понять, кому мешает его бедное тело, и тряс нагулянным на приволье курдюком.

Рослые степные травы на подветренном горбу севанского острова были так сильны, сочны и самоуверенны, что их хотелось расчесать железным гребнем.

Весь остров по-гомеровски усеян желтыми костями – остатками богомольных пикников окрестного люда.

Кроме того, он буквально вымощен огненно-рыжими плитами безымянных могил – торчащими, расшатанными и крошащимися.

В самом начале моего пребывания пришло известие, что каменщики на длинной и узкой косе Самакаперта, роя яму под фундамент для маяка, наткнулись на кувшинное погребение древнейшего народа Урарту. Я уже видел раньше в эриванском музее скрюченный в сидячем положении скелет, помещенный в большую гончарную амфору, с дырочкой в черепе, просверленной для злого духа.

Рано утром я был разбужен стрекотанием мотора. Звук топтался на месте. Двое механиков разогревали крошечное сердце припадочного двигателя, поливая его мазутом. Но, едва налаживаясь, скороговорка – что-то вроде «не пито – не едено, не пито – не едено» – угасала и таяла на воде.

Профессор Хачатурьян, с лицом, обтянутым орлиной кожей, под которой все мускулы и связки выступали перенумерованные и с латинскими названиями, – уже прохаживался по пристани в длинном черном сюртуке османского покроя. Не только археолог, но и педагог по призванию, большую часть своей деятельности он провел директором средней школы – армянской гимназии в Карсе. Приглашенный на кафедру в советскую Эривань, он перенес сюда и свою преданность индоевропейской теории, и глухую вражду к яфетическим выдумкам Марра, а также поразительное незнание русского языка и России, где никогда не бывал.

Разговорившись кой-как по-немецки, мы сели в баркас с т. Кариньяном – бывшим председателем армянского ЦИКа.

Этот самолюбивый и полнокровный человек, обреченный на бездействие, курение папирос и столь невеселую трату времени, как чтение напостовской литературы, с видимым трудом отвыкал от своих официальных обязанностей, и скука отпечатала жирные поцелуи на его румяных щеках.

Мотор бормотал «не пито – не едено», словно рапортуя т. Кариньяну, островок быстро отбежал назад, выпрямив свою медвежью спину с осьмигранниками монастырей. Баркас провожала мошкара, и мы плыли в ней, как в кисее, по утреннему кисельному озеру.

В яме нами были действительно обнаружены и глиняные черепки, и человеческие кости, но, кроме того, был найден черенок ножа с клеймом старинной русской фабрики NN.

Впрочем, я с уважением завернул в свой носовой платок пористую известковую корочку от чьей-то черепной коробки.

Жизнь на всяком острове – будь то Мальта, Святая Елена или Мадера – протекает в благородном ожидании. Это имеет свою прелесть и неудобство. Во всяком случае, все постоянно заняты, чуточку спадают с голоса и немного

внимательнее друг к другу, чем на большой земле, с ее широкопалыми дорогами и отрицательной свободой.

Ушная раковина истончается и получает новый завиток.

На Севане подобралась, на мое счастье, целая галерея умных и породистых стариков – почтенный краевед Ив. Як. Сагателян, уже упомянутый археолог Хачатурьян, наконец, жизнерадостный химик Гамбаров. Я предпочитал их спокойное общество и густые кофейные речи плоским разговорам молодежи, которые, как всюду в мире, вращались вокруг экзаменов и физкультуры.

Химик Гамбаров говорит по-армянски с московским акцентом. Он весело и охотно обрусел. У него молодое сердце и сухое поджарое тело. Физически это приятнейший человек и прекрасный товарищ в играх.

С женщинами – он рыцарственный Мазепа, одними губами ласкающий Марию, в мужской компании – враг колкостей и самолюбий, а если врежется в спор, то горячится, как фехтовальщик из франкской земли.

Горный воздух его молодил, он засучивал рукава и кидался к рыбачьей сетке волейбола, сухо работая маленькой ладонью.

Что сказать о севанском климате?

– Золотая валюта коньяку в потайном шкапчике горного солнца.

Стеклянная палочка дачного градусника бережно передавалась из рук в руки.

Доктор Герцберг откровенно скучал на острове армянских материй. Он казался мне бледной тенью ибсеновской проблемы или актером МХАТа на даче.

Дети показывали ему свои узкие язычки, высовывая их на секунду ломтиками медвежьего мяса...

Да под конец к нам пожаловал ящур, занесенный в бидонах молока с дальнего берега Зайналу, где отмалчивались в угрюмых русских избах какие-то экс-хлысты, давно переставшие радеть.

Впрочем, за грехи взрослых ящур поразил одних безбожных севанских ребят.

Один за другим жестковолосые драчливые дети никли в спелом жару на руки женщин, на подушки.

Однажды, соревнуясь с комсомольцем Х., Гамбаров затеял обогнуть вплавь всю тушу Севанского острова. Шестидесятилетнее сердце не выдержало, и, сам обессилевший, Х. вынужден был покинуть товарища, вернулся к старту и полуживой выбросился на гальку. Свидетелями несчастья были вулканические стены островного кремля, исключавшие всякую мысль о причале...

То-то поднялась тревога. Шлюпки на Севане не оказалось, хотя ордер на нее был уже выписан.

Люди заметались по острову, гордые сознанием непоправимого несчастья. Непрочитанная газета загремела жестью в руках. Остров затошнило, как беременную женщину.

У нас не было ни телефона, ни голубиной почты для сообщения с берегом. Баркас отошел в Еленовку часа два назад, и – как ни напрягай ухо – не слышно было даже стрекотания на воде.

Когда экспедиция во главе с т. Кариньяном, имея с собой одеяло, бутылку коньяку и всё прочее, привезла окоченевшего, но улыбающегося Гамбарова, подобранного на камне, его встретили аплодисментами. Это были самые прекрасные рукоплескания, какие мне приходилось слышать в жизни: человека приветствовали за то, что он еще не труп.

На рыбной пристани Норадуза, куда нас возили на экскурсию, обошедшуюся, к счастью, без хорового пения, меня поразил струг совершенно готовой барки, вздернутый в сыром виде на дыбу верфи. Размером он был с доброго троянского коня, а свежими музыкальными пропорциями напоминал коробку бандуры.

Кругом курчавились стружки. Землю разъедала соль, а чешуйки рыбы подмигивали пластиночками кварца.

В кооперативной столовой, такой же бревенчатой и – минхерц-петровской, как и всё в Норадузе, кормили вповалку густыми артельными щами из баранины.

Рабочие заметили, что у нас нет с собой вина, и, как подобает настоящим хозяевам, наполнили наши стаканы.

Я выпил в душе за здоровье молодой Армении с ее домами из апельсинового камня, за ее белозубых наркомов, за конский пот и топот очередей и за ее могучий язык, на котором мы недостойны говорить, а должны лишь чураться в нашей немощи –

вода по-армянски – джур,

деревня – гьюр.

Никогда не забуду Арнольди.

Он припадал на ортопедическую клешню, но так мужественно, что все завидовали его походке.

Ученое начальство острова проживало на шоссе в молоканской Еленовке, где в полумраке научного исполкома голубели заспиртованные жандармские морды великаньих форелей.

Уж эти гости!

Их приносила на Севан быстрая, как телеграмма, американская яхта, ланцетом взрезавшая воду, и Арнольди вступал на берег – грозой от науки, Тамерланом добродушия.

У меня создалось впечатление, что на Севане жил кузнец, который его подковывал, и для того-то, чтобы с ним покумекать, он и высаживался на остров.

Нет ничего более поучительного и радостного, чем погружение себя в общество людей совершенно иной расы, которую уважаешь, которой сочувствуешь, которой вчуже гордишься. Жизненное наполнение армян, их грубая ласковость, их благородная трудовая кость, их неизъяснимое отвращение ко всякой метафизике и прекрасная фамильярность с миром реальных вещей – всё это говорило мне: ты бодрствуешь, не бойся своего времени, не лукавь. Не оттого ли, что я находился в среде

народа, прославленного своей кипучей деятельностью и, однако, живущего не по вокзальным и не по учрежденческим, а по солнечным часам, какие я видел на развалинах Звардноца в образе астрономического колеса или розы, вписанной в камень?

Чужелюбие вообще не входит в число наших добродетелей. Народы СССР сожительствуют как школьники. Они знакомы лишь по классной парте да по большой перемене, пока крошится мел.

Ашот Ованесьян

Институт народов Востока помещается на Берсеневской набережной, рядом с пирамидальным Домом Правительства. Чуть подальше промышлял перевозчик, взимая три копейки за переправу и окуная по самые уключины в воду перегруженную свою ладью.

Воздух на набережной Москвы-реки тягучий и мучнистый.

Ко мне вышел скучающий молодой армянин. Среди яфетических книг с колючими шрифтами существовала также, как русская бабочка-капустница в библиотеке кактусов, белокурая девица.

Мой любительский приход никого не порадовал. Просьба о помощи в изучении древнеармянского языка не тронула сердца этих людей, из которых женщина к тому же и не владела ключом познания.

В результате неправильной субъективной установки я привык смотреть на каждого армянина как на филолога... Впрочем, отчасти это и верно. Вот люди, которые гремят ключами языка даже тогда, когда не отпирают никаких сокровищ.

Разговор с молодым аспирантом из Тифлиса не клеился и принял под конец дипломатически сдержанный характер.

Были названы имена высокочтимых армянских писателей, был упомянут академик Марр, только что

промчавшийся через Москву из Удмуртской или Вогульской области в Ленинград, и был похвален дух яфетического любомудрия, проникающий в структурные глубины всякой речи...

Мне уже становилось скучно, и я всё чаще поглядывал на кусок заглохшего сада в окне, когда в библиотеку вошел пожилой человек с деспотическими манерами и величавой осанкой.

Его прометеева голова излучала дымчатый пепельно-синий свет, как сильнейшая кварцевая лампа... Черно-голубые, взбитые с выхвалью, пряди его жестких волос имели в себе нечто от корешковой силы заколдованного птичьего пера.

Широкий рот чернокнижника не улыбался, твердо помня, что слово – это работа. Голова т. Ованесьяна обладала способностью удаляться от собеседника, как горная вершина, случайно напоминающая форму головы. Но синяя кварцевая хмурь его очей стоила улыбки.

Голова по-армянски: глух'е, с коротким придыханием после «х» и мягким «л»... Тот же корень, что по-русски... А яфетическая новелла? Пожалуйста:

Видеть, слышать и понимать – все эти значения сливались когда-то в одном семантическом пучке. На самых глубинных стадиях речи не было понятий, но лишь направления, страхи и вожделения, лишь потребности и опасения. Понятие головы вылепилось десятком тысячелетий из пучка туманностей, и символом ее стала глухота.

Впрочем, читатель, ты всё равно перепутаешь, и не мне тебя учить...

Москва

Незадолго перед тем, роясь под лестницей грязно-розового особняка на Якиманке, я разыскал оборванную книжку Синьяка в защиту импрессионизма. Автор изъяснял «закон оптической смеси», прославлял работу

мазками и внушал важность употребления одних чистых красок спектра.

Он основывал свои доказательства на цитатах из боготворимого им Эжена Делакруа. То и дело он обращался к его «Путешествию в Марокко», словно перелистывая обязательный для всякого мыслящего европейца кодекс зрительного воспитания.

Синьяк трубил в кавалерийский рожок последний зрелый сбор импрессионистов. Он звал в ясные лагеря, к зуавам, бурнусам и красным юбкам алжирок.

При первых же звуках этой бодрящей и укрепляющей нервы теории я почувствовал дрожь новизны, как будто меня окликнули по имени...

Мне показалось, будто я сменил копытообразную и пропыленную городскую обувь на легкие мусульманские чувяки.

За всю мою долгую жизнь я видел не больше, чем шелковичный червь.

Должно быть, величайшая дерзость – беседовать с читателем о настоящем в тоне абсолютной вежливости, которую мы почему-то уступили мемуаристам.

Мне кажется, это происходит от нетерпенья, с которым я живу и меняю кожу.

Саламандра ничего не подозревает о черном и желтом крапе на ее спине. Ей невдомек, что эти пятна располагаются двумя цепочками или же сливаются в одну сплошную дорожку, в зависимости от влажности песка, от жизнерадостной или траурной оклейки террария.

Но мыслящая саламандра – человек – угадывает погоду завтрашнего дня, лишь бы самому определить свою расцветку.

Рядом со мной проживали суровые семьи трудящихся. Бог отказал этим людям в приветливости, которая все-таки украшает жизнь. Они угрюмо сцепились в страстно-потребительскую ассоциацию, обрывали причитающиеся им дни по стригущей талонной системе и улыбались, как будто произносили слово «повидло».

Внутри их комнаты были убраны, как кустарные магазины, различными символами родства, долголетия и домашней верности. Преобладали белые слоны большой и малой величины, художественно исполненные собаки и раковины. Им не был чужд и культ умерших, а также некоторое уважение к отсутствующим. Казалось, эти люди с славянски-пресными и жестокими лицами ели и спали в фотографической молельне. И я благодарил свою звезду за то, что я лишь случайный гость Замоскворечья и в нем не проведу своих лучших лет. Нигде и никогда я не чувствовал с такой силой арбузную пустоту России; кирпичный колорит москворецких закатов, цвет плиточного чая, приводил мне на память красную пыль Араратской долины.

Мне хотелось поскорее вернуться туда, где черепа людей одинаково прекрасны и в гробу, и в труде.

Кругом были не дай бог какие веселенькие домики с низкими душонками и трусливо поставленными окнами. Всего лишь семьдесят лет тому назад здесь продавали крепостных девок, обученных шитью и мережке, смирных и понятливых.

Две черствые липы, оглохшие от старости, подымали на дворе коричневые вилы. Страшные какой-то казенной толщиной обхвата, они ничего не слышали и не понимали. Время окормило их молниями и опоило ливнями: что гром, что бром – им было безразлично.

Однажды собрание совершеннолетних мужчин, населяющих дом, постановило свалить старейшую липу и нарубить из нее дров.

Дерево окопали глубокой траншеей. Топор застучал по равнодушным корням. Работа лесорубов требует сноровки. Добровольцев было слишком много. Они суетились, как неумелые исполнители гнусного приговора.

Я подозвал жену:

– Смотри, сейчас оно упадет.

Между тем дерево сопротивлялось с мыслящей силой, – казалось, к нему вернулось полное сознание. Оно презирало своих оскорбителей и щучьи зубы пилы.

Наконец, ему накинули на сухую развилину, на то самое место, откуда шла его эпоха, его летаргия и зеленая божба, петлю из тонкой прачечной веревки и начали тихонько раскачивать. Оно шаталось, как зуб в десне, всё еще продолжая княжить в своей ложнице. Еще мгновение – и к поверженному истукану подбежали дети.

В этом году правление Центросоюза обратилось в Московский университет с просьбой рекомендовать им человека для посылки в Эривань. Имелось в виду наблюдение за выходом кошенили – мало кому известной насекомой твари. Из кошенили получается отличная карминная краска, если ее высушить и растереть в порошок.

Выбор университета остановился на Б. С. Кузине, хорошо образованном молодом зоологе. Б. С. проживал со старушкой матерью на Б. Якиманке, состоял в профсоюзе, перед каждым встречным и поперечным из гордости вытягивался в струнку и выделял из всей академической среды старика Сергеева, который собственноручно смастерил и приладил все высокие красные шкапы зоологической библиотеки и, проведя ладонью, с закрытыми глазами безошибочно называл породу уже обделанной древесины – будь то дуб, ясень или сосна.

Б. С. ни в коем случае не был книжным червем. Наукой он занимался на ходу, имел какое-то прикосновение к саламандрам знаменитого венского самоубийцы – профессора Каммерера и пуще всего на свете любил музыку Баха, особенно одну инвенцию, исполняемую на духовых инструментах и взвивающуюся кверху, как готический фейерверк.

Кузин был довольно опытным путешественником в масштабе СССР. И в Бухаре, и в Ташкенте мелькала его лагерная гимнастерка и раздавался заразительный военный смех. Повсюду он сеял друзей. Не так давно один мулла – святой человек, похороненный на горе, – прислал ему формальное извещение о своей кончине на чистом фарсидском языке. По мнению муллы, славный и ученый молодой друг, исчерпав запас здоровья и напло-

див достаточно детей, – но не раньше, – должен был с ним соединиться.

Слава живущему! Всякий труд почтенен!

В Армению Кузин собирался нехотя. Всё бегал за мешками и ведрами для сбора кошенили и жаловался на хитрость чиновников, не выдававших ему тары.

Разлука – младшая сестра смерти. Для того, кто уважает резоны судьбы, – есть в проводах зловеще-свадебное оживление.

То и дело хлопала наружная дверь, и с мышиной якиманской лестницы прибывали гости обоего пола: ученики советских авиационных школ – беспечные конькобежцы воздуха, сотрудники дальних ботанических станций, специалисты по горным озерам, люди, побывавшие на Памире и в Западном Китае, и просто молодые люди.

Началось разливание по рюмкам виноградных московских вин, милое отнекивание женщин и девушек, брызнул сок помидоров и бестолковый общий говор: об авиации, о мертвых петлях, когда не замечаешь, что тебя опрокинули, и земля, как огромный коричневый потолок, рушится тебе на голову, о ташкентской дороговизне, о дяде Саше и его гриппе, о чем угодно...

Кто-то рассказывал, что внизу на Якиманке разлегся бронзовый инвалид, который тут и живет, пьет водку, читает газеты, дуется в кости, а на ночь снимает деревянную ногу и спит на ней, как на подушке.

Другой сравнивал якиманского Диогена с феодальной японкой, третий кричал, что Япония – страна шпионов и велосипедистов.

Предмет беседы весело ускользал, словно кольцо, передаваемое за спиной, и шахматный ход коня, всегда уводящий в сторону, был владыкой застольного разговора...

Не знаю, как для других, но для меня прелесть женщины увеличивается, если она молодая путешественница, по научной командировке пролежала пять дней

на жесткой лавке ташкентского поезда, хорошо разбирается в линнеевской латыни, знает свое место в споре между ламаркистами и эпигенетиками и неравнодушна к сое, к хлопку или хондрилле.

А на столе – роскошный синтаксис путаных, разноазбучных, грамматически неправильных полевых цветов, как будто все дошкольные формы растительного бытия сливаются в полногласном хрестоматийном стихотворении.

В детстве из глупого самолюбия, из ложной гордыни я никогда не ходил по ягоды и не нагибался за грибами. Больше грибов мне нравились готические хвойные шишки и лицемерные желуди в монашеских шапочках. Я гладил шишки. Они топорщились. Они убеждали меня. В их скорлупчатой нежности, в их геометрическом ротозействе я чувствовал начатки архитектуры, демон которой сопровождал меня всю жизнь.

А на подмосковных дачах мне почти не приходилось бывать. Ведь не считать же автомобильные поездки в Узкое по Смоленскому шоссе, мимо толстобрюхих бревенчатых изб, где капустные заготовки огородников – как ядра с зелеными фитилями. Эти бледно-зеленые капустные бомбы, нагроможденные в безбожном изобилии, отдаленно мне напоминали пирамиду черепов на скучной картине Верещагина.

Теперь не то, но перелом пришел, пожалуй, слишком поздно.

Еще в прошлом году на острове Севане, в Армении, гуляя в высокой поясной траве, я восхищался безбожным горением маков. Яркие до хирургической боли, какие-то лжекотильонные знаки, большие, слишком большие для нашей планеты, несгораемые полоротые мотыльки, они росли на противных волосатых стеблях.

Я позавидовал детям... Они ретиво охотились за маковыми крыльями в траве. Нагнулся раз, нагнулся другой... Уже в руках огонь, словно кузнец одолжил меня углями.

Однажды в Абхазии я набрел на целые россыпи северной земляники.

На высоте немногих сот футов над уровнем моря невзрослые леса одевали всё холмогорье. Крестьяне мотыжили красноватую сладкую землю, подготовляя луночки для ботанической рассады.

То-то я обрадовался коралловым деньгам северного лета. Спелые железистые ягоды висели трезвучьями, пятизвучьями, пели выводками и по нотам.

Итак, Б. С., вы уезжаете первым. Обстоятельства еще не позволяют мне последовать за вами. Я надеюсь, они изменятся.

Вы остановитесь на улице Спандарьяна, 92, у милейших людей – Тер-Оганьянов. Помните, как было? Я бежал к вам «по Спандарьяну», глотая едкую строительную пыль, которой славится молодая Эривань. Еще мне были любы и новы шероховатости, шершавости и торжественности отремонтированной до морщин Араратской долины, город, как будто весь развороченный боговдохновенными водопроводчиками, и большеротые люди, с глазами, просверленными прямо из черепа, – армяне.

Мимо сухих водокачек, мимо консерватории, где в подвальчике разучивали квартет и откуда слышался сердитый голос профессора: «падайте! падайте!»– то есть дайте нисходящее движение в адажио, – к вашей подворотне.

Не ворота, а длинный прохладный туннель, прорубленный в дедовском доме, и в него, как в зрительную трубу, брезжил дворик с зеленью, такой не по сезону тусклой, как будто ее выжгли серной кислотой.

Кругом глазам не хватает соли. Ловишь формы и краски – и всё это опресноки. Такова Армения.

На балкончике вы показали мне персидский пенал, крытый лаковой живописью цвета запекшейся с золотом крови. Он был обидно пустой. Мне захотелось понюхать его почтенные затхлые стенки, служившие сардарскому

правосудию и моментальному составлению приговоров о выкалывании глаз.

Затем, снова уйдя в ореховый сумрак квартиры Тер-Оганьянов, вы возвратились с пробиркой и показали мне кошениль. Красно-бурые горошины лежали на ветке.

Эту пробу вы взяли из татарской деревни Сарванлар, верстах в двадцати от Эривани. Оттуда хорошо виден отец Арарат, и в сухой пограничной атмосфере невольно чувствуешь себя контрабандистом. И, смеясь, вы мне рассказывали, какая есть в Сарванларе в дружественной вам татарской семье отличная девчурочка-обжорка... Ее хитренькое личико всегда обмазано кислым молоком и пальчики лоснятся от бараньего жира... Во время обеда вы, отнюдь не страдая изжогой брезгливости, всё же откладывали для себя потихоньку лист лаваша, потому что обжорка ставила ножки на хлеб, как на скамеечку.

Я смотрел, как сдвигалась и раздвигалась гармоника басурманских морщинок у вас на лбу – пожалуй, самое одухотворенное в вашем физическом облике. Эти морщинки, как будто натертые барашковой шапкой, реагировали на каждую значительную фразу, и они гуляли на лбу ходуном, хорохором и ходором. Было в вас что-то, мой друг, годуновско-татарское.

Я сочинял сравнения для вашей характеристики и всё глубже вживался в вашу антидарвинистическую сущность, я изучал живую речь ваших длинных нескладных рук, созданных для рукопожатия в минуту опасности и горячо протестовавших на ходу против естественного отбора.

Есть у Гете в «Вильгельме Мейстере» человечек по имени Ярно – насмешник и естествоиспытатель. Он по неделям скрывается в латифундиях образцово-показательного мира, ночует в башенных комнатах на захолодавших простынях и выходит к обеду из глубин благонамеренного замка.

Этот Ярно был членом своеобразного ордена, учрежденного крупным помещиком Леотаром – для воспитания

современников в духе второй части «Фауста». Общество имело широкую агентурную – вплоть до Америки – сеть, организацию, близкую к иезуитской. Велись тайные кондуитные списки, протягивались щупальца, улавливались люди.

Именно Ярно поручено было наблюдение за Мейстером.

Вильгельм путешествовал с мальчуганом Феликсом, сыном несчастной Марианны. Жить в одном месте свыше трех суток запрещалось параграфом искуса. Румяный Феликс – резвое дидактическое дитя – гербаризировал, восклицал: «Sag mir, Vater»[1], поминутно вопрошал отца, отламывая куски горных пород, и заводил знакомства-однодневки.

У Гете вообще очень скучные, благонравные дети. Дети в изображении Гете – это маленькие эроты любознательности с колчаном метких вопросов за плечами...

И вот Мейстер в горах встречается с Ярно.

Ярно буквально вырывает из рук Мейстера его трехдневную путевку. Позади и впереди у них годы разлуки. Тем лучше! Тем звучнее эхо для лекции геолога в лесном университете.

Вот почему теплый свет, излучаемый устным поучением, ясная дидактика дружеской беседы намного превосходит вразумляющее и поучающее действие книг.

Я с благодарностью вспоминаю один из эриванских разговоров, которые вот сейчас, спустя какой-нибудь год, уже одревлены несомненностью личного опыта и обладают достоверностью, помогающей нам ощущать самих себя в предании.

Речь зашла о «теории эмбрионального поля», предложенной профессором Гурвичем.

Зачаточный лист настурции имеет форму алебарды или двустворчатой удлиненной сумочки, переходящей в язычок. Он похож также на кремневую стрелу из палеолита. Но силовое натяжение, бушующее вокруг листа, преобразует его сначала в фигуру о пяти сегментах.

---

[1] «Скажи мне, отец» (*нем.*).

Линии пещерного наконечника получают дуговую растяжку.

Возьмите любую точку и соедините ее пучком координат с прямой. Затем продолжите эти координаты, пересекающие прямую под разными углами, на отрезок одинаковой длины, соедините их между собой, и получится выпуклость!

Но в дальнейшем силовое поле резко меняет свою игру и гонит форму к геометрическому пределу, к многоугольнику.

Растение – это звук, извлеченный палочкой терменвокса, воркующий в перенасыщенной волновыми процессами сфере. Оно – посланник живой грозы, перманентно бушующей в мироздании, – в одинаковой степени сродни и камню, и молнии! Растение в мире – это событие, происшествие, стрела, а не скучное бородатое развитие!

Еще недавно, Борис Сергеевич, один писатель[1] принес публичное покаяние в том, что был орнаменталистом или старался по мере греховных сил им быть.

Мне кажется, ему уготовано место в седьмом кругу дантовского ада, где вырос кровоточащий терновник. И когда какой-нибудь турист из любопытства отломит веточку этого самоубийцы, он взмолится человеческим голосом, как Пьетро де Винеа: «Не тронь! Ты причинил мне боль! Иль жалости ты в сердце не имеешь? Мы были люди, а теперь деревья...»

И капнет капля черной крови...

Какой Бах, какой Моцарт варьирует тему листа настурции? Наконец вспыхнула фраза: «Мировая скорость стручка лопающейся настурции».

Кому не знакома зависть к шахматным игрокам? Вы чувствуете в комнате своеобразное поле отчуждения, струящее враждебный к неучастникам холодок.

А ведь эти персидские коники из слоновой кости погружены в раствор силы. С ними происходит то же, что с

---

[1] М. Э. Козаков. – *Примеч. автора.*

настурцией московского биолога Е. С. Смирнова и с эмбриональным полем профессора Гурвича.

Угроза смещения тяготеет над каждой фигуркой во всё время игры, во всё грозовое явление турнира. Доска пучится от напряженного внимания. Фигуры шахмат растут, когда попадают в лучевой фокус комбинации, как волнушки-грибы в бабье лето.

Задача разрешается не на бумаге и не в камер-обскуре причинности, а в живой импрессионистской среде, в храме воздуха славы и света Эдуарда Мане и Клода Моне.

Правда ли, что наша кровь излучает митогенетические лучи, пойманные немцами на звуковую пластинку, лучи, способствующие, как мне передавали, усиленному делению ткани?

Все мы, сами о том не подозревая, являемся носителями громадного эмбриологического опыта: ведь процесс припоминания, увенчанный победой усилия памяти, удивительно схож с феноменом роста. И здесь и там – росток, зачаток, черточка лица или полухарактера, полузвук, окончанье имени, что-то губное или нёбное, сладкая горошина на языке – развивается не из себя, но лишь отвечает на приглашение, лишь вытягивается, оправдывая ожидание.

Этими запоздалыми рассуждениями, Б. С., я надеюсь хотя бы отчасти вас вознаградить за то, что мешал вам в Эривани играть в шахматы.

Сухум

В начале апреля я приехал в Сухум – город траура, табака и душистых растительных масел. Отсюда следует начинать изучение азбуки Кавказа – здесь каждое слово начинается на «а». Язык абхазцев мощен и полногласен, но изобилует верхне- и нижнегортанными слитными звуками, затрудняющими произношение; можно сказать, что он вырывается из гортани, заросшей волосами.

Боюсь, еще не родился добрый медведь Балу, который обучит меня, как мальчика Маугли из джунглей Киплинга, прекрасному языку «апсны», – хотя в отдаленном будущем академии для изучения группы кавказских языков рисуются мне разбросанными по всему земному шару. Фонетическая руда Европы и Америки иссякает. Залежи ее имеют пределы. Уже сейчас молодые люди читают Пушкина на эсперанто. Каждому – свое!

Но какое грозное предостережение!..

Сухум легко обозрим с так называемой горы Чернявского, с площадки Орджоникидзе. Он весь линейный, плоский и всасывает в себя под траурный марш Шопена большую дуговину моря, раздышавшись своей курортно-колониальной грудью.

Он расположен внизу, как готовальня с вложенным в бархат циркулем, который только что описал бухту, нарисовал надбровные дуги холмов и сомкнулся.

Хотя в общественной жизни Абхазии есть много наивной грубости и злоупотреблений, нельзя не плениться административным и хозяйственным изяществом небольшой приморской республики, гордой своими драгоценными почвами, самшитовыми лесами, оливковым совхозом на Новом Афоне и высоким качеством ткварчельского угля.

Сквозь платок кусались розы, визжал ручной медвежонок с серой древнерусской мордочкой околпаченного Ивана-дурака, и визг его резал стекло. Прямо с моря накатывали свежие автомобили, вспарывая шинами вечнозеленую гору... Из-под пальмовой коры выбивалась седая мочала театральных париков, и в парке, как шестипудовые свечи, каждый день стреляли вверх на вершок цветущие агавы.

Подвойский произносил нагорные проповеди о вреде куренья и отечески журил садовника. Однажды он задал мне глубоко поразивший меня вопрос:

– Каково было настроение мелкой буржуазии в Киеве в девятнадцатом году?

Мне кажется, его мечтой было процитировать «Капитал» Карла Маркса в шалаше Поля и Виргинии.

В двадцативерстных прогулках, сопровождаемый молчаливыми латышами, я развивал в себе чувство рельефа местности.

Тема: бег к морю пологих вулканических холмов, соединенных цепочкой, – для пешехода.

Варьяции: зеленый ключик высоты передается от вершины к вершине и каждая новая гряда запирает лощину на замок.

Спустились к немцам – в «дорф», в котловину, и были густо облаяны овчарками.

Я был в гостях у Гулиа – президента Абхазской академии наук и чуть не передал ему поклон от Тартарена и оружейника Костекальда.

Чудесная провансальская фигура!

Он жаловался на трудности, сопряженные с изобретением абхазского алфавита, говорил с почтением о петербургском гаэре Евреинове, который увлекался в Абхазии культом козла, и сетовал на недоступность серьезных научных исследований ввиду отдаленности Тифлиса.

Твердолобый перестук бильярдных шаров так же приятен мужчинам, как женщинам выстукивание костяных вязальных спиц. Разбойник-кий разорял пирамиду, и четверо эпических молодцев из армии Блюхера, схожие, как братья, дежурные, четкие, с бульбой смеха в груди – находили аховую прелесть в игре.

И старики партийцы от них не отставали.

С балкона ясно видна в военный бинокль дорожка и трибуна на болотном маневренном лугу цвета бильярдного сукна. Раз в год бывают большие скачки на выносливость для всех желающих.

Кавалькада библейских старцев провожала мальчика-победителя.

Родичи, разбросанные по многоверстному эллипсу, ловко подают на шестах мокрые тряпки разгоряченным наездникам.

На дальнем болотном лугу экономный маяк вращал бриллиантом Тэта.

И как-то я увидел пляску смерти – брачный танец фосфорических букашек. Сначала казалось, будто попыхивают огоньки тончайших блуждающих пахитосок, но росчерки их были слишком рискованные, свободные и дерзкие.

Черт знает куда их заносило!

Подойдя ближе: электрифицированные сумасшедшие поденки подмаргивают, дергаются, вычерчивают, пожирают черное чтиво настоящей минуты.

Наше плотное тяжелое тело истлеет точно так же, и наша деятельность превратится в такую же сигнальную свистопляску, если мы не оставим после себя вещественных доказательств бытия.

Страшно жить в мире, состоящем из одних восклицаний и междометий!

Безыменский, силач, подымающий картонные гири, круглоголовый незлобивый чернильный кузнец, нет, не кузнец, а продавец птиц, – и даже не птиц, а воздушных шаров РАППа, – он всё сутулился, напевал и бодал людей своим голубоглазием.

Неистощимый оперный репертуар клокотал в его горле. Концертно-садовая, боржомная бодрость никогда его не покидала. Байбак с мандолиной в душе, он жил на струне романса, и сердцевина его пела под иглой граммофона.

Французы

Тут я растягивал зрение и окунал глаз в широкую рюмку моря, чтобы вышла из него наружу всякая соринка и слеза.

Я растягивал зрение, как лайковую перчатку, напяливал ее на колодку – на синий морской околодок...

Я быстро и хищно, с феодальной яростью осмотрел владения окоема.

Так опускают глаз в налитую всклянь широкую рюмку, чтобы вышла наружу соринка.

И я начинал понимать, что такое обязательность цвета – азарт голубых и оранжевых маек – и что цвет не что иное, как чувство старта, окрашенное дистанцией и заключенное в объем.

Время в музее обращалось согласно песочным часам. Набегал кирпичный отсевочек, опорожнялась рюмочка, а там из верхнего шкапчика в нижнюю скляницу – та же струйка золотого самума.

Здравствуй, Сезанн! Славный дедушка! Великий труженик. Лучший желудь французских лесов.

Его живопись заверена у деревенского нотариуса на дубовом столе. Он незыблем, как завещание, сделанное в здравом уме и твердой памяти.

Но меня-то пленил натюрморт старика. Срезанные, должно быть, утром розы, плотные и укатанные, особенно молодые чайные. Ни дать ни взять – катышки желтого сливочного мороженого.

Зато я невзлюбил Матисса, художника богачей. Красная краска его холстов шипит содой. Ему незнакома радость наливающихся плодов. Его могущественная кисть не исцеляет зрения, но бычью силу ему придает, так что глаза наливаются кровью.

Уж эти мне ковровые шахматы и одалиски!

Шахские прихоти парижского мэтра!

Дешевые овощные краски Ван Гога куплены по несчастному случаю за двадцать су.

Ван Гог харкает кровью, как самоубийца из меблированных комнат. Доски пола в ночном кафе наклонены и струятся, как желоб, в электрическом бешенстве. И узкое корыто бильярда напоминает колоду гроба.

Я никогда не видал такого лающего колорита.

А его огородные кондукторские пейзажи! С них только что смахнули мокрой тряпкой сажу пригородных поездов.

Его холсты, на которых размазана яичница катастрофы, наглядны, как зрительные пособия – карты из школы Берлица.

Посетители передвигаются мелкими церковными шажками.

Каждая комната имеет свой климат. В комнате Клода Моне воздух речной. Глядя на воду Ренуара, чувствуешь волдыри на ладони, как бы натертые греблей.

Синьяк придумал кукурузное солнце.

Объяснительница картин ведет за собой культурников. Посмотришь и скажешь: магнит притягивает утку.

Озенфан сработал нечто удивительное – красным мелом и грифельными белками на черном аспидном фоне, – модулируя формы стеклянного дутья и хрупкой лабораторной посуды.

А еще, Б. С., вам кланяется синий еврей Пикассо и серо-малиновые бульвары Писсарро, текущие как колеса огромной лотереи, с коробочками кэбов, вскинувших удочки бичей, и лоскутьями разбрызганного мозга на киосках и каштанах.

Но не довольно ли?

В дверях уже скучает обобщение.

Для всех выздоравливающих от безвредной чумы наивного реализма я посоветовал бы такой способ смотреть картины:

ни в коем случае не входить как в часовню. Не млеть, не стынуть, не приклеиваться к холстам...

Прогулочным шагом, как по бульвару, – насквозь!

Рассекайте большие температурные волны пространства масляной живописи.

Спокойно, не горячась – как татарчата купают в Алуште лошадей, – погружайте глаз в новую для него материальную среду и помните, что глаз – благородное, но упрямое животное.

Стояние перед картиной, с которой еще не сравнялась телесная температура вашего зрения, для которой хрусталик еще не нашел единственной достойной аккомодации, – всё равно что серенада в шубе за двойными оконными рамами.

Когда это равновесие достигнуто – и только тогда, – начинайте второй этап реставрации картины, ее отмывания, совлечения с нее ветхой шелухи наружного и позднейшего варварского слоя, который соединяет ее, как всякую вещь, с солнечной и сгущенной действительностью.

Тончайшими кислотными реакциями глаз – орган, обладающий акустикой, наращивающий ценность образа, помножающий свои достижения на чувственные обиды, с которыми он нянчится, как с писаной торбой, – поднимает картину до себя, ибо живопись в гораздо большей степени явление внутренней секреции, нежели апперцепции, то есть внешнего восприятия.

Материал живописи организован беспроигрышно, и в этом его отличие от натуры. Но вероятность тиража обратно пропорциональна его осуществимости.

А путешественник-глаз вручает сознанию свои посольские грамоты. Тогда между зрителем и картиной устанавливается холодный договор, нечто вроде дипломатической тайны.

И тут только начинается третий и последний этап вхождения в картину – очная ставка с замыслом.

Я вышел на улицу из посольства живописи.

Сразу после французов солнечный свет показался мне фазой убывающего затмения, а солнце – завернутым в серебряную бумагу.

У дверей кооператива стояла матушка с сыном. Сын был сухоточный, почтительный. Оба в трауре. Женщина совала пучок редиски в ридикюль.

Конец улицы, как будто смятый биноклем, сбился в прищуренный комок, и всё это – отдаленное и липовое – было напихано в веревочную сетку.

Вокруг натуралистов

Ламарк боролся за честь живой природы со шпагой в руках. Вы думаете, он так же мирился с эволюцией, как научные дикари XIX века? А по-моему, стыд за природу ожег смуглые щеки Ламарка. Он не прощал природе пустячка, который называется изменчивостью видов.

Вперед! Aux armes! Смоем с себя бесчестие эволюции.

Чтение натуралистов-систематиков (Линнея, Бюффона, Палласа) прекрасно влияет на расположение чувств, выпрямляет глаз и сообщает душе минеральное кварцевое спокойствие.

Россия в изображении замечательного натуралиста Палласа: бабы гонят краску мариону из квасцов с березовыми листьями, липовая кора сама сдирается на лыки, заплетается в лапти и лукошки. Мужики употребляют густую нефть как лекарственное масло. Чувашки звякают болоболочками в косах.

Кто не любит Гайдна, Глюка и Моцарта – тот ни черта не поймет в Палласе.

Телесную круглость и любезность немецкой музыки он перенес на русские равнины. Белыми руками концертмейстера он собирает российские грибы. Сырая замша, гнилой бархат, а разломаешь – внутри лазурь.

Кто не любит Гайдна, Глюка и Моцарта – тот ничего не поймет в Палласе.

Поговорим о физиологии чтения. Богатая, неисчерпанная и, кажется, запретная тема. Из всего материального, из всех физических тел книга – предмет, внушающий человеку наибольшее доверие. Книга, утвержденная на читательском пюпитре, уподобляется холсту, натянутому на подрамник.

Будучи всецело охвачены деятельностью чтения, мы любуемся главным образом своими родовыми свойствами, испытываем как бы восторг перед классификацией своих возрастов.

Но если Линней, Бюффон и Паллас окрасили мою зрелость, то я благодарю кита за то, что он пробудил во мне ребяческое изумление перед наукой.

В зоологическом музее:

Кап... кап... кап... – кот наплакал эмпирического опыта.

Да заверните же, наконец, кран!

Довольно!

Я заключил перемирие с Дарвином и поставил его на воображаемой этажерке рядом с Диккенсом. Если бы они обедали вместе, с ними сам-третий сидел бы мистер Пикквик. Нельзя не плениться добродушием Дарвина. Он непреднамеренный юморист. Ему присущ (сопутствует) юмор ситуации.

Но разве добродушие – метод творческого познания и достойный способ жизнеощущения?

В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека.

Длинные седые усы этой бабочки имели остистое строение и в точности напоминали ветки на воротнике французского академика или серебряные пальмы, возлагаемые на гроб. Грудь сильная, развитая в лодочку. Головка незначительная, кошачья.

Ее глазастые крылья были из прекрасного старого адмиральского шелка, который побывал и в Чесме, и при Трафальгаре.

И вдруг я поймал себя на диком желании взглянуть на природу нарисованными глазами этого чудовища.

Ламарк чувствует провалы между классами. Он слышит паузы и синкопы эволюционного ряда.

Ламарк выплакал глаза в лупу. В естествознании он – единственная шекспировская фигура.

Смотрите, этот раскрасневшийся полупочтенный старец сбегает вниз по лестнице живых существ, как молодой человек, обласканный министром на аудиенции или осчастливленный любовницей.

Никто, даже отъявленные механисты, не рассматривают рост организма как результат изменчивости внешней среды. Это было бы уже чересчур большой наглостью. Среда лишь приглашает организм к росту. Ее функции выражаются в известной благосклонности, которая постепенно и непрерывно погашается суровостью, связывающей живое тело и награждающей его смертью.

Итак, организм для среды есть вероятность, желаемость и ожидаемость. Среда для организма – приглашающая сила. Не столько оболочка, сколько вызов.

Когда дирижер вытягивает палочкой тему из оркестра, он не является физической причиной звука. Звучание уже дано в партитуре симфонии, в спонтанном сговоре исполнителей, в многолюдстве зала и в устройстве музыкальных орудий.

У Ламарка басенные звери. Они приспособляются к условиям жизни по Лафонтену. Ноги цапли, шея утки и лебедя, язык муравьеда, асимметрическое и симметрическое строение глаз у некоторых рыб.

Лафонтен, если хотите, подготовил учение Ламарка. Его умничающие, морализующие, рассудительные звери были прекрасным живым материалом для эволюции. Они уже разверстали между собой ее мандаты.

Парнокопытный разум млекопитающих одевает их пальцы закругленным рогом.

Кенгуру передвигается логическими скачками.

Это сумчатое, в описаньи Ламарка, состоит из слабых, то есть примирившихся со своей ненужностью, передних ног, из сильно развитых, то есть убежденных в своей важности, задних конечностей и мощного тезиса, именуемого хвостом.

Уже расположились дети играть в песочек у подножья эволюционной теории дедушки Крылова, то бишь Ламарка–Лафонтена. Найдя себе убежище в Люксембургском саду, она обросла мячами и воланами.

А я люблю, когда Ламарк изволит гневаться и вдребезги разбивается вся эта швейцарская педагогическая скука. В понятие природы врывается «Марсельеза»!

Самцы жвачных сшибаются лбами. У них еще нет рогов.

Но внутреннее ощущение, порожденное гневом, направляет к лобному отростку «флюиды», способствующие образованию рогового и костяного вещества.

Снимаю шляпу. Пропускаю учителя вперед. Да не умолкнет юношеский гром его красноречия!

«Еще» и «уже» – две светящиеся точки Ламарковой мысли, живчики эволюционной славы и светописи, сигнальщики и застрельщики формообразования.

Он был из породы старых настройщиков, которые бренчат костлявыми пальцами в чужих хоромах. Ему разрешались лишь хроматические крючки и детские арпеджио.

Наполеон позволял ему настраивать природу, потому что считал ее императорской собственностью.

В зоологических описаниях Линнея нельзя не отметить преемственной связи и некоторой зависимости от ярмарочного зверинца. Владелец странствующего балагана или наемный шарлатан-объяснитель стремится показать товар лицом. Эти зазывалы-объяснители меньше всего думали о том, что им придется сыграть

некоторую роль в происхождении стиля классического естествознания. Они врали напропалую, мололи чушь на голодный желудок, но при этом сами увлекались своим искусством. Их вывозила нелегкая, кривая, а также профессиональный опыт и прочная традиция ремесла.

Линней ребенком в маленькой Упсале не мог не посещать ярмарок, не мог не заслушиваться объяснений в странствующем зверинце. Как и все мальчишки, он млел и таял перед ученым детиной в ботфортах и с хлыстом, перед доктором баснословной зоологии, который расхваливал пуму, размахивая огромными красными кулачищами.

Сближая важные творения шведского натуралиста с красноречием базарного говоруна, я отнюдь не намерен принизить Линнея. Я хочу лишь напомнить, что натуралист – профессиональный рассказчик, публичный демонстратор новых интересных видов.

Раскрашенные портреты зверей из линнеевской «Системы природы» могли висеть рядом с картинками Семилетней войны и олеографией блудного сына.

Линней раскрасил своих обезьян в самые нежные колониальные краски. Он обмакивал свою кисточку в китайские лаки, писал коричневым и красным перцем, шафраном, оливой, вишневым соком. При этом со своей задачей он справлялся проворно и весело, как цирюльник, бреющий бюргермейстера, или голландская хозяйка, размалывающая кофе на коленях в угробистой мельнице.

Восхитительна колумбова яркость линнеева обезьянника.

Это Адам раздает похвальные грамоты млекопитающим, призвав себе на помощь багдадского фокусника и китайского монаха.

Персидская миниатюра косит испуганным грациозным миндалевидным оком.

Безгрешная и чувственная, она лучше всего убеждает в том, что жизнь – драгоценный неотъемлемый дар.

Люблю мусульманские эмали и камеи!

Продолжая мое сравнение, я скажу: горячее конское око красавицы косо и милостиво нисходит к читателю. Обгорелые кочерыжки рукописей похрустывают, как сухумский табак.

Сколько крови пролито из-за этих недотрог! Как наслаждались ими завоеватели!

У леопардов хитрые уши наказанных школьников.

Плакучая ива свернулась в шар, обтекает и плавает.

Адам и Ева совещаются, одетые по самой последней райской моде.

Горизонт упразднен. Нет перспективы. Очаровательная недогадливость. Благородное лестничное восхождение лисицы и чувство прислоненности садовника к ландшафту и к архитектуре.

Вчера читал Фирдусси, и мне показалось, будто на книге сидит шмель и сосет ее.

В персидской поэзии дуют посольские подарочные ветры из Китая.

Она черпает долголетие серебряной разливательной ложкой, одаривая им кого захочет лет тысячи на три или на пять. Поэтому цари из династии Джемджидов долговечны, как попугаи.

Быв добрыми неимоверно долгое время, любимцы Фирдусси внезапно и ни с того ни с сего делаются злыднями, повинуясь единственно роскошному произволу вымысла.

Земля и небо в книге «Шах-намэ» больны базедовой болезнью – они восхитительно пучеглазы.

Я взял Фирдусси у Государственного библиотекаря Армении – Мамикона Артемьевича Геворкьяна. Мне принесли целую стопку синих томиков – числом, кажется, восемь. Слова благородного прозаического перевода – это было французское издание Молля – благоухали розовым маслом.

Мамикон, пожевав отвислой губернаторской губой, пропел своим неприятным верблюжьим голосом несколько стихов по-персидски.

Геворкьян красноречив, умен и любезен, но эрудиция его чересчур шумная и напористая, и речь жирная, адвокатская.

Читатели вынуждены удовлетворять свою любознательность тут же, в кабинете директора, – под его личным присмотром, и книги, подаваемые на стол этого сатрапа, получают вкус мяса розовых фазанов, горьких перепелок, мускусной оленины и плутоватой зайчатины.

Аштарак

Мне удалось наблюдать служение облаков Арарату.

Тут было нисходящее и восходящее движение сливок, когда они вваливаются в стакан румяного чая и расходятся в нем кучевыми клубнями.

А впрочем, небо земли араратской доставляет мало радости Саваофу: оно выдумано синицей в духе древнейшего атеизма.

Ямщицкая гора, сверкающая снегом, кротовое поле, как будто с издевательской целью засеянное каменными зубьями, нумерованные бараки строительства и набитая пассажирами консервная жестянка – вот вам окрестности Эривани.

И вдруг – скрипка, расхищенная на сады и дома, разбитая на систему этажерок, – с распорками, перехватами, жердочками, мостиками.

Село Аштарак повисло на журчаньи воды, как на проволочном каркасе. Каменные корзинки его садов – отличнейший бенефисный подарок для колоратурного сопрано.

Ночлег пришелся в обширном четырехспальном доме раскулаченных. Правление колхоза вытрусило из него обстановку и учредило в нем деревенскую гостиницу. На террасе, способной приютить всё семя Авраама, скорбел удойный умывальник.

Фруктовый сад – тот же танцкласс для деревьев. Школьная робость яблонь, алая грамотность вишен... Вы посмотри́те на их кадрили, их ритурнели и рондо.

Я слушал журчанье колхозной цифири. В горах прошел ливень, и хляби уличных ручьев побежали шибче обыкновенного.

Вода звенела и раздувалась на всех этажах и этажерках Аштарака – и пропускала верблюда в игольное ушко.

Ваше письмо на 18 листах, исписанное почерком прямым и высоким, как тополевая аллея, я получил и на него отвечаю:

первое столкновение в чувственном образе с материей древнеармянской архитектуры.

Глаз ищет формы, идеи, ждет ее, а взамен натыкается на заплесневший хлеб природы или на каменный пирог.

Зубы зрения крошатся и обламываются, когда смотришь впервые на армянские церкви.

Армянский язык – неизнашиваемый – каменные сапоги. Ну, конечно, толстостенное слово, прослойки воздуха в полугласных. Но разве всё очарованье в этом? Нет! Откуда же тяга? Как объяснить? Осмыслить?

Я испытал радость произносить звуки, запрещенные для русских уст, тайные, отверженные и, может даже, – на какой-то глубине постыдные.

Был пресный кипяток в жестяном чайнике, и вдруг в него бросили щепоточку чудного черного чая.

Так было у меня с армянским языком.

Я в себе выработал шестое – «араратское» – чувство: чувство притяжения горой.

Теперь, куда бы меня ни занесло, оно уже умозрительно и останется.

Аштаракская церковка самая обыкновенная и для Армении смирная. Так – церквушка в шестигранной

камилавке с канатным орнаментом по карнизу кровли и такими же веревочными бровками над скупыми устами щелистых окон.

Дверь – тише воды, ниже травы. Встал на цыпочки и заглянул внутрь: но там же купол, купол!

Настоящий! Как в Риме у Петра, под которым тысячные толпы, и пальмы, и море свечей, и носилки.

Там углубленные сферы апсид раковинами поют. Там четыре хлебопека: север, запад, юг, восток – с выколотыми глазами тычутся в воронкообразные ниши, обшаривают очаги и междуочажья и не находят себе места.

Кому же пришла идея заключить пространство в этот жалкий погребец, в эту нищую темницу, – чтобы ему там воздать достойные псалмопевца почести?

Мельник, когда ему не спится, выходит без шапки в сруб и осматривает жернова. Иногда я просыпаюсь ночью и твержу про себя спряжения по грамматике Марра.

Учитель Ашот вмурован в плоскостенный дом свой, как несчастный персонаж в романе Виктора Гюго.

Стукнув пальцем по коробу капитанского барометра, он шел во двор – к водомеру и на клетчатом листке чертил кривую осадков.

Он возделывал малотоварный фруктовый участок в десятичную долю гектара, крошечный вертоград, запеченный в каменно-виноградном пироге Аштарака, и был исключен, как лишний едок, из колхоза.

В дупле комода хранился диплом университета, аттестат зрелости и водянистая папка с акварельными рисунками – невинная проба характера и таланта.

В нем был гул несовершенного прошедшего.

Труженик в черной рубашке, с тяжелым огнем в глазах, с открытой театральной шеей, он удалялся в перспективу исторической живописи – к шотландским мученикам, к Стюартам.

Еще не написана повесть о трагедии полуобразования. Мне кажется, биография сельского учителя может стать в наши дни настольной книгой, как некогда «Вертер».

Аштарак – селенье богатое и хорошо угнездившееся – старше многих европейских городов. Славился праздниками жатвы и песнями ашугов. Люди, кормящиеся около винограда, – женолюбивы, общительны, насмешливы, склонны к обидчивости и ничегонеделанью. Аштаракцы не составляют исключения.

С неба упало три яблока: первое тому, кто рассказывал, второе тому, кто слушал, третье тому, кто понял. Так кончается большинство армянских сказок. Многие из них записаны в Аштараке. В этом районе – фольклорная житница Армении.

Алагёз

– Ты в каком времени хочешь жить?

– Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном – в «долженствующем быть».

Так мне дышится. Так мне нравится. Есть верховая, конная, басмаческая честь. Оттого-то мне и нравится славный латинский «герундивум» – этот глагол на коне.

Да, латинский гений, когда был жаден и молод, создал форму повелительной глагольной тяги как прообраз всей нашей культуры, и не только «долженствующая быть», но «долженствующая быть хвалимой» – laudatura est – та, что нравится...

Такую речь я вел с самим собой, едучи в седле по урочищам, кочевбищам и гигантским пастбищам Алагёза.

В Эривани Алагёз торчал у меня перед глазами, как здрасьте и прощайте. Я видел, как день ото дня подтаивал его снеговой гребень, как в хорошую погоду, особенно по утрам, сухими гренками хрустели его нафабренные кручи.

И я тянулся к нему через тутовые деревья и земляные крыши домов.

Кусок Алагёза жил тут же со мной, в гостинице. На подоконнике почему-то валялся увесистый образ-

чик черного вулканического стекла – камень обсидиан. Визитная карточка в пуд, забытая какой-нибудь геологической экспедицией.

Подступы к Алагёзу не утомительны, и ничего не стоит взять его верхом, несмотря на 14 000 футов. Лава заключена в земляные опухоли, по которым едешь, как по маслу.

Из окна моей комнаты на пятом этаже эриванской гостиницы я составил себе совершенно неверное представление об Алагёзе. Он мне казался монолитным хребтом. На самом деле он – складчатая система, и развивается постепенно – по мере подъема шарманка диоритовых пород раскручивалась, как альпийский вальс.

Ну и емкий денек выпал мне на долю!

И сейчас, как вспомню, екает сердце. Я в нем запутался, как в длинной рубашке, вынутой из сундуков патриарха Иакова.

Деревня Бьюракан ознаменована охотой за цыплятами. Желтенькими шариками они катались по полу, обреченные в жертву нашему людоедскому аппетиту.

В школе к нам присоединился странствующий плотник – человек бывалый и проворный. Хлебнув коньяку, он рассказал, что знать не хочет ни артелей, ни профсоюзов. Руки-де у него золотые, и везде ему почет и место. Без всякой биржи он находит заказчика – по чутью и по слуху угадывает, где есть нужда в его труде.

Родом он, кажется, был чех и вылитый крысолов с дудочкой.

В Бьюракане я купил большую глиняную солонку, с которой потом было много возни.

Представьте себе грубую пасочницу – бабу в фижмах или роброне, с кошачьей головкой и большим круглым ртом на самой середине робы, куда свободно залезает пятерня.

Счастливая находка – из богатой, впрочем, семьи предметов такого рода. Но символическая сила, вложенная в него первобытным воображением, не ускользнула даже от поверхностного внимания горожан.

Везде крестьянки с плачущими лицами, волочащимися движениями, красными веками и растрескавшимися губами. Походка их безобразна, словно они больны водянкой или растяжением жил. Они движутся, как горы усталого тряпья, взметая пыль подолами.

Мухи едят ребят, гроздьями забираются в уголок глаза.

Улыбка пожилой армянской крестьянки неизъяснимо хороша – столько в ней благородства, измученного достоинства и какой-то важной замужней прелести.

Кони идут по диванам, ступают на подушки, протаптывают валики. Едешь и чувствуешь у себя в кармане пригласительный билет к Тамерлану.

Видел могилу курда-великана сказочных размеров и принял ее как должное.

Передняя лошадка чеканила копытами рубли, и щедрости ее не было пределов.

На луке седла моего болталась неощипанная курица, зарезанная утром в Бьюракане.

Изредка конь нагибался к траве, и шея его выражала покорность упрямлянам, народу, который старше римлян.

Наступало молочное успокоение. Свертывалась сыворотка тишины. Творожные колокольчики и клюквенные бубенцы различного калибра бормотали и брякали. Около каждого колодворья шел каракулевый

митинг. Казалось, десятки мелких цирковладельцев разбили свои палатки и балаганы на вшивой высоте и, не подготовленные к валовому сбору, застигнутые врасплох, копошились в кошах, звенели посудой для удоя и запихивали в лежбище ягнят, спеша заключить на всю ночь в свое володарство, распределяя по лайгороду намыкавшиеся, дымящиеся, отсыревшие головы скота.

Армянские и курдские коши по убранству ничем не отличаются. Это оседлые урочища скотоводов на террасах Алагеза, дачные стойбища, разбитые на облюбованных местах.

Каменные бордюры обозначают планировку шатра и примыкающего к нему дворика с оградой, вылепленной из навоза. Покинутые или незанятые коши лежат, как пожарища.

Проводники, взятые из Бьюракана, обрадовались ночевке в Камарлу: там у них были родичи.

Бездетные старик со старухой приняли нас на ночь в лоно своего шатра.

Старуха двигалась и работала с плачущими, удаляющимися и благословляющими движениями, приготовляя дымный ужин и постельные войлочные коши.

– На, возьми войлок! На, возьми одеяло... Да расскажи что-нибудь о Москве.

Хозяева готовились ко сну. Плошка осветила высокую, как бы железнодорожную палатку. Жена вынула чистую бязевую солдатскую рубаху и обрядила ею мужа.

Я стеснялся, как во дворце.

1. Тело Аршака неумыто, и борода его одичала.

2. Ногти царя сломаны, и по лицу его ползают мокрицы.

3. Уши его поглупели от тишины, а когда-то они слушали греческую музыку.

4. Язык опаршивел от пищи тюремщиков, а было время – он прижимал виноградины к нёбу и был ловок, как кончик языка флейтиста.

5. Семя Аршака зачахло в мошонке, и голос его жидок, как блеяние овцы...

6. Царь Шапух – так думает Аршак – взял верх надо мной, и – хуже того – он взял мой воздух себе.

7. Ассириец держит мое сердце.

8. Он – начальник волос моих и ногтей моих. Он отпускает мне бороду и глотает слюну мою, – до того привык он к мысли, что я нахожусь здесь – в крепости Аньюш.

9. Народ Кушани возмутился против Шапуха.

10. Они прорвали границу в незащищенном месте, как шелковый шнур.

11. Наступление Кушани кололо и беспокоило царя Шапуха, как ресница, попавшая в глаз.

12. Враги зажмурились, чтобы не видеть друг друга.

13. Некий Драстамат, самый образованный и любезный из евнухов, был в середине войска Шапуха, ободрял командующего конницей, подольстился к владыке, вывел его, как шахматную фигуру, из опасности и всё время держался на виду.

14. Он был губернатором провинции Ангех в те дни, когда Аршак бархатным голосом отдавал приказания.

15. Вчера был царь, а сегодня провалился в щель, скрючился в утробе, как младенец, согревается вшами и наслаждается чесоткой.

16. Когда дошло до награждения, Драстамат вложил в острые уши ассирийца просьбу, щекочущую, как перо:

17. Дай мне пропуск в крепость Аньюш. Я хочу, чтобы Аршак провел один добавочный день, полный слышания, вкуса и обоняния, как бывало раньше, когда он развлекался охотой и заботился о древонасаждении.

Легок сон на кочевьях. Тело, измученное пространством, теплеет, выпрямляется, припоминает длину пути. Пролежни оврагов вхрамываются в бока. Хребтовые тропы бегут мурашами по позвоночнику. Бархатные луга отягощают и щекочут веки.

Сон мурует тебя, замуровывает... Последняя мысль: нужно объехать какую-то гряду...

Четвертая проза

(1)

Веньямин Федорович Каган подошел к этому делу с мудрой расчетливостью вифлеемского волхва и одесского Ньютона-математика. Вся заговорщицкая деятельность Веньямина Федоровича покоилась на основе бесконечно малых. Закон спасения Веньямин Федорович видел в черепашьих темпах.

Он позволял вытряхивать себя из профессорской коробки, подходил к телефону во всякое время, не зарекался, не отнекивался, но, главным образом, задерживал опасное развитие болезни.

Наличность профессора, да еще математика, в невероятном деле спасения пятерых жизней путем умопостигаемых, совершенно невесомых интегральных ходов, именуемых хлопотами, вызывала всеобщее удовлетворение.

Исай Бенедиктович с первых же шагов повел себя так, как будто болезнь заразительна, прилипчива, вроде скарлатины, так что и его – Исая Бенедиктовича – могут, чего доброго, расстрелять. Хлопотал Исай Бенедиктович без всякого толку. Он как бы метался по докторам и умолял о скорейшей дезинфекции.

Если бы дать Исаю Бенедиктовичу волю, он бы взял такси и носился по Москве наобум, без всякого плану, воображая, что таков ритуал.

Исай Бенедиктович твердил и всё время помнил, что в Петербурге у него осталась жена. Он даже завел себе

вроде секретарши – маленькую, строгую и очень толковую спутницу-родственницу, которая уже нянчилась с ним – Исаем Бенедиктовичем.

Короче говоря, обращаясь к разным лицам и в разное время, Исай Бенедиктович как бы делал себе прививку от расстрела.

Все родственники Исая Бенедиктовича умерли на ореховых еврейских кроватях. Как турок ездит к черному камню Каабы, так все эти петербуржские буржуа, происходящие от раввинов патрицианской крови и прикоснувшиеся через переводчика Исая к Анатолю Франсу, паломничали в самые что ни на есть тургеневские и лермонтовские курорты, подготовляя себя лечением к переходу в потусторонний мир.

В Петербурге Исай Бенедиктович жил благочестивым французом, кушал свой потаж, знакомых выбирал безобидных, как гренки в бульоне, и ходил, сообразно профессии, к двум скупщикам переводного барахла.

Исай Бенедиктович был хорош только в начале хлопот, когда происходила мобилизация и, так сказать, боевая тревога. Потом он слинял, смяк, высунул язык, и сами родственники вскладчину отправили его обратно в Петербург.

Меня всегда интересовал вопрос, откуда берется у буржуа брезгливость и так называемая порядочность. Порядочность – это, конечно, то, что роднит буржуа с животным. Многие партийцы отдыхают в обществе буржуа по той же причине, по которой взрослые нуждаются в общении с розовощекими детьми.

Буржуа, конечно, невиннее пролетария, ближе к утробному миру, ближе к младенцу, котенку, ангелу, херувиму. В России очень мало невинных буржуа, и это плохо влияет на пищеварение подлинных революционеров. Надо сохранить буржуазию в ее невинном облике, надо занять ее самодеятельными играми, баюкать на пульмановских рессорах, заворачивать в конверты белоснежного железнодорожного сна.

(2)

Мальчик, в козловых сапожках, в плисовой поддевочке, напомаженный, с зачесанными височками, стоит в окружении мамушек, бабушек, нянюшек, а рядом с ним стоит поваренок или кучеренок – мальчишка из дворни. И вся эта свора сюсюкающих, улюлюкающих и пришепетывающих архангелов наседает на барчука:

– Вдарь, Васенька, вдарь!

Сейчас Васенька вдарит, и старые девы – гнусные жабы – подталкивают барчука и придерживают паршивого кучеренка:

– Вдарь, Васенька, вдарь, а мы покуда чернявого придержим, а мы покуда вокруг попляшем.

Что это? Жанровая картинка по Венецианову? Этюд крепостного живописца?

Нет. Это тренировка вихрастого малютки комсомола под руководством агитмамушек, бабушек, нянюшек, чтобы он, Васенька, топнул, чтобы он, Васенька, вдарил, а мы покуда чернявого придержим, а мы покуда вокруг попляшем...

– Вдарь, Васенька, вдарь!

(3)

Девушка-хромоножка пришла к нам с улицы, длинной, как бестрамвайная ночь. Она кладет свой костыль в сторону и торопится поскорее сесть, чтобы быть похожей на всех. Кто эта безмужница? – Легкая кавалерия.

Мы стреляем друг у друга папиросы и правим свою китайщину, зашифровывая в животно-трусливые формулы великое, могучее, запретное понятие класса. Животный страх стучит на машинках, животный страх ведет китайскую правку на листах клозетной бумаги, строчит доносы, бьет по лежачим, требует казни для пленников. Как мальчишки топят всенародно котенка на Москве-реке, так наши веселые ребята играючи нажимают, на большой переменке масло жмут. Эй, навались, жми, да так, чтоб не видно было того самого, кого жмут, – таково священное правило самосуда.

Приказчик на Ордынке работницу обвесил – убей его!

Кассирша обсчиталась на пятак – убей ее!

Директор сдуру подмахнул чепуху – убей его!

Мужик припрятал в амбаре рожь – убей его!

К нам ходит девушка, волочась на костыле. Одна нога у ней укороченная, и грубый башмак протеза напоминает деревянное копыто.

Кто мы такие? Мы школьники, которые не учатся. Мы комсомольская вольница. Мы бузотеры с разрешения всех святых.

У Филиппа Филиппыча разболелись зубы. Филипп Филиппыч сватается. Филипп Филиппыч не пришел и не придет в класс. Наше понятие учебы так же относится к науке, как копыто к ноге, но это нас не смущает.

Я пришел к вам, мои парнокопытные друзья, стучать деревяшкой в желтом социалистическом пассаже-комбинате, созданном оголтелой фантазией лихача-хозяйственника Гибера из элементов шикарной гостиницы на Тверской, ночного телеграфа или телефонной станции, из мечты о всемирном блаженстве, воплощаемой как перманентное фойе с буфетом, из непрерывной конторы с салютующими клерками, из почтово-телеграфной сухости воздуха, от которого першит в горле.

Здесь непрерывная бухгалтерская ночь под желтым пламенем вокзальных ламп второго класса. Здесь, как в пушкинской сказке, жида с лягушкой венчают, то есть происходит непрерывная свадьба козлоногого ферта, мечущего театральную икру, – с парным для него из той же бани нечистым – московским редактором-гробовщиком, изготовляющим глазетовые гробы на понедельник, вторник, среду и четверг. Он саваном газетным шелестит. Он отворяет жилы месяцам христианского года, еще хранящим свои пастушески-греческие названия: январю, февралю и марту. Он страшный и безграмотный коновал происшествий, смертей и событий и рад-радешенек, когда брызжет фонтаном черная лошадиная кровь эпохи.

(4)

Я поступил на службу в газету «Московский комсомолец» прямо из караван-сарая Цекубу. Там было двенадцать пар наушников, почти все испорченные, и читальный зал, переделанный из церкви, без книг, где спали улитками на круглых диванчиках.

Меня ненавидела прислуга в Цекубу за мои соломенные корзины и за то, что я не профессор.

Днем и ночью я ходил смотреть на паводок и твердо верил, что матерные воды Москвы-реки зальют ученую Кропоткинскую набережную и в Цекубу по телефону вызовут лодку.

По утрам я пил стерилизованные сливки прямо на улице из горлышка бутылки.

Я брал на профессорских полочках чужое мыло и умывался по ночам, и ни разу не был пойман.

Туда приезжали люди из Харькова и из Воронежа, и все хотели ехать в Алма-Ату. Они принимали меня за своего и советовались, какая республика выгоднее.

Многие получали телеграммы из разных мест Союза. Один византийский старичок ехал к сыну в Ковно.

Ночью Цекубу запирали, как крепость, и я стучал палкой в окно.

Всякому порядочному человеку звонили в Цекубу по телефону, и прислуга подавала ему вечером записку, как поминальный листок попу. Там жил писатель Грин, которому прислуга чистила щеткой платье. Я жил в Цекубу как все, и никто меня не трогал, пока я сам оттуда не съехал в середине лета.

Когда я переезжал на новую квартиру, моя шуба лежала поперек пролетки, как это бывает у покидающих после долгого пребывания больницу или выпущенных из тюрьмы.

(5)

Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост:

И до самой кости ранено
Всё ущелье стоном сокола...

– вот что мне надо.

Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух. Писателям, которые пишут заведомо разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове и всех посадить за стол в Доме Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чаю и дав каждому в руки анализ мочи Горнфельда.

Этим писателям я бы запретил вступать в брак и иметь детей. Как могут они иметь детей? – ведь дети должны за нас продолжить, за нас главнейшее досказать – в то время как отцы их запроданы рябому черту на три поколения вперед.

Вот это литературная страничка.

(6)

У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архивов. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель! Пошли вон, дураки!

Зато карандашей у меня много – и все краденые и разноцветные. Их можно точить бритвочкой жиллет.

Пластиночка бритвы жиллет с чуть зазубренным косеньким краем всегда казалась мне одним из благороднейших изделий стальной промышленности. Хорошая бритва жиллет режет, как трава осока, гнется, а не ломается в руке – не то визитная карточка марсианина, не то записка от корректного черта с просверленной дырочкой в середине. Пластиночка бритвы жиллет – изделие мертвого треста, куда входят пайщиками стаи американских и шведских волков.

(7)

Я китаец – никто меня не понимает. Халды-балды! Поедем в Алма-Ату, где ходят люди с изюмными глазами, где ходит перс с глазами как яичница, где ходит сарт с бараньими глазами.

Халды-балды! Поедем в Азербайджан!

Был у меня покровитель – нарком Мравьян-Муравьян – муравьиный нарком из страны армянской – этой младшей сестры земли иудейской.

Он прислал мне телеграмму.

Умер мой покровитель – нарком Мравьян-Муравьян. В муравейнике эриванском не стало черного наркома.

Он уже не приедет в Москву в международном вагоне, наивный и любопытный, как священник из турецкой деревни.

Халды-балды! Поедем в Азербайджан.

У меня было письмо к наркому Мравьяну. Я понес его секретарям в армянский особняк на самой чистой посольской улице Москвы.

Я чуть не поехал в Эривань с командировкой от древнего Наркомпроса читать круглоголовым и застенчивым юношам в бедном монастыре-университете страшный курс-семинарий.

Если бы я поехал в Эривань, три дня и две ночи я бы сходил на станциях в большие буфеты и ел бутерброды с красной икрой.

Халды-балды!

Я бы читал в дороге самую лучшую книжку Зощенки, и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей.

Халды-балды! Поедем в Азербайджан!

Я бы взял с собой мужество в желтой соломенной корзине с целым ворохом пахнущего щелоком белья, а моя шуба висела бы на золотом гвозде. И я бы вышел на вокзале в Эривани с зимней шубой в одной руке и со стариковской палкой – моим еврейским посохом – в другой.

(8)

Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские псиные ночи, от которого, как наваждение, рассыпается рогатая нечисть. Угадайте, друзья, этот стих: он полозьями пишет по снегу, он ключом верещит в замке, он морозом стреляет в комнату:

...Не расстреливал несчастных по темницам.

Вот символ веры, вот подлинный канон настоящего писателя – смертельного врага литературы.

В Доме Герцена один молочный вегетарианец – филолог с головенкой китайца – этакий ходя – хао-хао, шанго-шанго, когда рубят головы, из той породы, что на цыпочках ходят по кровавой советской земле, некий Митька Благой – лицейская сволочь, разрешенная большевиками для пользы науки, – сторожит в специальном музее веревку удавленника – Сережи Есенина.

А я говорю – к китайцам Благого, в Шанхай его к китаёзам! Там ему место! Чем была матушка филология и чем стала! Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала пся крев, стала – всетерпимость...

(9)

К числу убийц русских поэтов или кандидатов в эти убийцы прибавилось тусклое имя Горнфельда. Этот паралитический Дантес, этот дядя Моня с Бассейной, проповедующий нравственность и государственность, выполнил социальный заказ совершенно чуждого ему режима, который он воспринимает приблизительно как несварение желудка.

Погибнуть от Горнфельда так же смешно, как от велосипеда или от клюва попугая. Но литературный убийца может быть и попугаем. Меня, например, чуть не убил попка имени его величества короля Альберта и Владимира Галактионовича Короленко. Я очень рад, что мой убийца жив и что он в некотором роде меня пережил. Я кормлю его сахаром и с удовольствием слушаю, как он твердит из «Уленшпигеля»: «Пепел стучит в мое сердце», перемежая эту фразу с другой, не менее красивой: «Нет на свете мук сильнее муки слова». Человек, способный назвать свою книгу «Муки слова», рожден с каиновой печатью литературного убийцы на лбу.

Я только однажды встретился с Горнфельдом в грязной редакции какого-то безыдейного журнальчика, где толпились, как в буфете Квисисана, какие-то призрач-

ные фигуры. Тогда еще не было идеологии и некому было жаловаться, если тебя кто обидит. Когда я вспоминаю то сиротство – как мы могли тогда жить! – крупные слезы наворачиваются на глаза. Кто-то познакомил меня с двуногим критиком, и я пожал ему руку.

Дяденька Горнфельд, зачем ты пошел жаловаться в «Биржёвку», то есть в «Красную вечернюю газету», в двадцать девятом советском году? Ты бы лучше поплакал господину Проппперу в чистый еврейский литературный жилет. Ты бы лучше поведал свое горе банкиру с ишиасом, кугелем и талесом.

(10)

У Николая Ивановича есть секретарша – правда, правдочка, совершенная белочка, маленький грызунок. Она грызет орешек с каждым посетителем и к телефону подбегает, как очень неопытная молодая мать к больному ребенку.

Один мерзавец мне сказал, что правда по-гречески значит мрия.

Вот эта беляночка – настоящая правда, с большой буквы по-гречески, и вместе с тем она другая правда – та жестокая партийная девственница, Правда-Партия.

Секретарша, испуганная и жалостливая, как сестра милосердия, не служит, а живет в преддверии к кабинету, в телефонном предбанничке. Бедная Мрия из проходной комнаты с телефоном и классической газетой.

Эта секретарша отличается от других тем, что сиделкой сидит на пороге власти, охраняя носителя власти, как тяжелобольного.

(11)

Нет, уж позвольте мне судиться! Уж разрешите мне занести в протокол... Дайте мне, так сказать, приобщить себя к делу! Не отнимайте у меня, убедительно вас прошу, моего процесса! Судопроизводство еще не кончилось и, смею вас заверить, никогда не кончится. То, что

было прежде, – только увертюра. Сама певица Бозио будет петь в моем процессе. Бородатые студенты в клетчатых пледах, смешавшись с жандармами в пелеринах, предводительствуемые козлом регентом, в буйном восторге выводя, как плясовую, «Вечную память», вынесут полицейский гроб с останками моего дела из продымленной залы окружного суда.

Папа, папа, папочка,
Где же твоя мамочка?
Черная оспа
Пошла от Фоспа.
Твоя мама окривела,
Мертвой ниткой шьется дело.

Александр Иванович Герцен!.. Разрешите представиться... Кажется, в вашем доме... Вы, как хозяин, в некотором роде отвечаете...

Изволили выехать за границу? Здесь пока что случилась неприятность...

Александр Иваныч! Барин! Как же быть?

Совершенно не к кому обратиться...

(12)

На таком-то году моей жизни взрослые мужчины из того племени, которое я ненавижу всеми своими душевными силами и к которому не хочу и никогда не буду принадлежать, возымели намерение совершить надо мной коллективно безобразный и гнусный ритуал. Имя этому ритуалу – литературное обрезание или обесчещенье, которое совершается согласно обычаям и календарным потребностям писательского племени, причем жертва намечается по выбору старейшин.

Я настаиваю на том, что писательство в том виде, как оно сложилось в Европе, и особенно в России, несовместимо с почетным званием иудея, которым я горжусь. Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья. Еще ребенком меня похитил скрипу-

чий табор немытых романес и столько-то лет проваландал по своим похабным маршрутам, тщетно силясь меня научить своему единственному ремеслу, единственному занятию, единственному искусству – краже.

Писательство – это раса с противным запахом кожи и самыми грязными способами приготовления пищи. Это раса, кочующая и ночующая на своей блевотине, изгнанная из городов, преследуемая в деревнях, но везде и всюду близкая к власти, которая ей отводит место в желтых кварталах, как проституткам. Ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям вершить расправу над обреченными.

Писатель – это помесь попугая и попа. Он попка в самом высоком значении этого слова. Он говорит по-французски, если хозяин его француз, но, проданный в Персию, скажет по-персидски – «попка-дурак» или «попка хочет сахару». Попугай не имеет возраста, не знает дня и ночи. Если хозяину надоест, его накрывают черным платком, и это является для литературы суррогатом ночи.

(13)

Было два брата Шенье: презренный младший весь принадлежит литературе; казненный старший сам ее казнил.

Тюремщики любят читать романы и больше, чем кто-либо, нуждаются в литературе.

На таком-то году моей жизни бородатые мужчины в рогатых меховых шапках занесли надо мною кремневый нож с целью меня оскопить. Судя по всему, это были священники своего племени: от них пахло луком, романами и козлятиной.

И всё было страшно, как в младенческом сне.

Nel mezzo del cammin di nostra vita – на середине жизненной дороги я был остановлен в дремучем советском лесу разбойниками, которые назвались моими судьями. То были старцы с жилистыми шеями и маленькими гусиными головами, недостойные носить бремя лет.

Первый и единственный раз в жизни я понадобился литературе – она меня мяла, лапала и тискала, и всё было страшно, как в младенческом сне.

(14)

Я несу моральную ответственность за то, что издательство Зиф не договорилось с переводчиками Горнфельдом и Карякиным. Я, скорняк драгоценных мехов, я, едва не задохнувшийся от литературной пушнины, несу моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу, сорванную ночью на площади с плеч старейшего комсомольца – Акакия Акакиевича. Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза пробегу по бульварным кольцам Москвы. Я убегу из желтой больницы комсомольского пассажа – навстречу плевриту, смертельной простуде, лишь бы не видеть двенадцать освещенных иудиных окон похабного дома на Тверском бульваре, лишь бы не слышать звона сребреников и счета печатных листов.

(15)

Уважаемые романес с Тверского бульвара, мы с вами вместе написали роман, который вам даже не снился. Я очень люблю встречать свое имя в официальных бумагах, протоколах, повестках от судебного исполнителя и прочих жестких документах. Здесь имя звучит вполне объективно – звук новый для слуха и, надо сказать, весьма интересный. Мне и самому любопытно подчас, что это я всё не так делаю, – что это за фрукт такой, этот Мандельштам, который столько-то лет должен что-то такое сделать и всё, подлец, изворачивается? Долго ли еще он будет изворачиваться? Оттого-то мне и годы впрок не идут: другие с каждым годом почтеннее, а я наоборот – обратное течение времени.

Я виноват. Двух мнений здесь быть не может. Из виноватости не вылезаю. В неоплатности живу. Изворачиванием спасаюсь. Долго ли мне еще изворачиваться?

Когда приходит жестяная повестка или греческое в своей простоте напоминание общественной организации, когда от меня требуют, чтобы я выдал сообщников, прекратил вороватую деятельность, указал, где беру фальшивые деньги, и дал расписку о невыезде из предначертанных мне границ, я моментально соглашаюсь, но тотчас как ни в чем не бывало снова начинаю изворачиваться – и так без конца.

Во-первых, я откуда-то сбежал и меня нужно вернуть, водворить, разыскать и направить. Во-вторых, меня принимают за кого-то другого. Удостоверить нету силы. В карманах дрянь: прошлогодние шифрованные записки, телефоны умерших родственников и неизвестно чьи адреса. В-третьих, я подписал с Вельзевулом, или Гизом, грандиозный невыполнимый договор на ватманской бумаге, подмазанный горчицей с перцем, наждачным порошком, в котором обязался вернуть в двойном размере всё приобретенное, отрыгнуть в четверном размере всё незаконно присвоенное и шестнадцать раз кряду проделать то невозможное, то немыслимое, то единственное, которое могло бы меня частично оправдать.

С каждым годом я всё прожженнее. Как стальными кондукторскими щипцами, я весь изрешечен и проштемпелеван собственной фамилией. Когда меня называют по имени-отчеству, я каждый раз вздрагиваю. Никак не могу привыкнуть: какая честь! Хоть бы раз Иван Мойсеич в жизни кто назвал. Эй, Иван, чеши собак! Мандельштам, чеши собак... Французику – шер мэтр, дорогой учитель, а мне – Мандельштам, чеши собак. Каждому свое.

Я, стареющий человек, огрызком собственного сердца чешу господских собак, и всё им мало, всё им мало. С собачьей нежностью глядят на меня глаза писателей русских и умоляют: подохни! Откуда же эта лакейская злоба, это холуйское презрение к имени моему? У цыгана хоть лошадь была – я же в одной персоне и лошадь, и цыган...

Жестяные повесточки под подушечку. Сорок шестой договорчик вместо венчика и сто тысяч зажженных папиросочек заместо свечечек...

(16)

Сколько бы я ни трудился, если б я носил на спине лошадей, если б я крутил мельничьи жернова, – всё равно никогда я не стану трудящимся. Мой труд, в чем бы он ни выражался, воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность. Но такова моя воля, и я на это согласен. Подписываюсь обеими руками.

Здесь разный подход: для меня в бублике ценна дырка. А как же с бубличным тестом? Бублик можно слопать, а дырка останется.

Настоящий труд – это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы.

А ведь мне, братишки, труд впрок не идет. Он мне в стаж не зачитывается.

У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зощенки. Единственного человека, который нам показал трудящегося, мы втоптали в грязь. Я требую памятников для Зощенки по всем городам и местечкам или, по крайней мере, как для дедушки Крылова, в Летнем саду. Вот у кого прогулы дышат, вот у кого брюссельское кружево живет!

Ночью на Ильинке, когда Гумы и тресты спят и разговаривают на родном китайском языке, ночью по Ильинке ходят анекдоты. Ленин и Троцкий ходят в обнимку как ни в чем не бывало. У одного ведрышко и константинопольская удочка в руке. Ходят два еврея, неразлучные двое – один вопрошающий, другой отвечающий, и один всё спрашивает, всё спрашивает, а другой всё крутит, всё крутит, и никак им не разойтись.

Ходит немец-шарманщик с шубертовским лееркастеном – такой неудачник, такой шаромыжник... Спи, моя милая... Эм-эс-пэ-о...

Вий читает телефонную книгу на Красной площади. Поднимите мне веки. Дайте Цека...

Ходят армяне из города Эривани с зелеными крашеными селедками. Ich bin arm – я беден.

А в Армавире на городском гербе написано: собака лает – ветер носит.

Другие редакции
Черновики
Записные книжки

Фрагменты прозы

(1)

[.....] нового понятия «события» к бесчисленным анекдотам природы. Прообразом исторического события в природе служит гроза. Прообразом же отсутствия события можно считать движение часовой стрелки по циферблату. Было пять минут шестого, стало двадцать минут. Схема изменения как будто есть – на самом деле ничего не произошло. Как история родилась, так может она и умереть, и действительно: что такое, как не умирание истории, при котором улетучивается дух события, – прогресс, детище девятнадцатого века. Прогресс – это движение часовой стрелки, и при всей своей бессодержательности это общее место представляет огромную опасность для самого существования истории. Всмотримся пристально вслед за Тютчевым, знатоком грозовой жизни, в рождение грозы. Никогда это явление природы в поэзии Тютчева не возникает как только [.....]

(2)

Велика радость действия, но еще больше радость вершить дела в совете. Не в Бородине и не в Москве, а в избушке в Филях Отечественная война достигла своего последнего величия.

(3)

[.....] не пропустив ни одной составной части. Внимание – доблесть лирического поэта. Рассеянность и растрепанность – увертки лирической лени.

Итак, литконсультация – не что иное, как творческая, положительная беседа советской культуры с начинающими авторами, хотя беседа исследовательская, полная отступлений и руководящих указаний, беседа, освобождающая предтворческое усилие от чуждых его природе словесных пут.

Франсуа Виллон. Из реферата

(1)

Таким образом получается:

ababbcbc и ababcdcd

– формы, излюбленные Виллоном.

Следует еще прибавить формулу для dizain:

ababbccddc.

Вступление новой рифмы «с» у Виллона имеет особенное значенье. Строфа как бы получает толчок, оживляется и разрешается в последней строчке энергичной или остроумной выходкой:

Car la dance vient de la panse
и т. п.

Французский стих по природе своей, как никакой другой, приспособлен к тончайшим ритмическим нюансам. Нельзя говорить о ямбе, о хорее во французском стихе, точно так же бесполезно разбивать его на стопы. Ведь каждая строчка французского стиха живет собственной, независимой жизнью в силу того основного положения французской метрики, что долгота и ударение суть величины переменные.

Если говорить, что прелесть «Testaments» Вильона в неожиданных переходах, в чередовании настроений, как волны, смывающие друг друга, то одинаково следует видеть ее в разнообразии ритмическом. «Testaments» Вильона – это настоящий ритмический калейдоскоп. Кажется, он взял «вафельницу» huitain только для того, чтобы разбить ее вдребезги. Читая Вильона, трудно поверить, что имеешь дело с неизменным восьмисложным huitain. Ритм всегда в строгом соответствии с содержанием. В легкомысленной части своего произведения он жонглирует словами проворно и небрежно, как настоящий фокусник, пользуясь даже enjambements:

Beaux enfans, vous perdez la plus
Belle rose de vo chapeau.

Наиболее оживленные строфы «Grant Testament» почти исключительно построены на ударении. Долгота совершенно изгнана и как [.....]

(2)

[.....] допущенный в его библиотеку. Знаменитую балладу «Des Dames du Temps Jadis» можно рассматривать как реминисценцию баллады Ch<arles> d'Orl<éans> «Sur la mort de la duchesse d'Orléans» с refrain: «Ce monde n'est que chose vaine»[1]. Музыкальное родство обеих баллад говорит само за себя, как и глубокое превосходство Вильона. Во всяком случае, не будь соответствующей баллады Ch<arles> d'Orl<éans>, драгоценная баллада Вильона могла бы вовсе не существовать.

Итак, серьезного влияния Ch<arles> d'Orl<éans> на Вильона не оказал. Подражать Ch<arles> d'Orl<éans> было для Виллона [так же трудно, как влезть на намыленный шест] невозможно, – но вкус к изящному и условному до известной степени привит Виллону при дворе Ch<arles> d'Orl<éans>.

---

[1] «Дамы былых времен»... Карла Орлеанского «На смерть герцогини Орлеанской»... рефрен «Этот мир только тщета».

Заметки о Шенье
Из ранней редакции

(1)

18 век похож на озеро с высохшим дном: ни глубины, ни влаги, – всё подводное оказалось на поверхности. Людям самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий. La Vertu, la Liberté, la Nature, la Déité, особенно la Vertu, вызывают почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные пустые омуты. Более же всего неожиданно для этого века, который вынужден был ходить по морскому дну идей, как по паркету, оказалось, что он очутился веком морали по преимуществу. Самым тривиальным нравственным истинам изумлялись, как редким морским раковинам. Человеческая мысль задыхалась от обилия непреложных истин и, однако, не находила себе покою. Т. к., очевидно, все они оказывались недостаточно действенными, приходилось без устали повторять их. Великие принципы восемнадцатого века всё время в движении, в какой-то механической тревоге, как буддийская молитвенная мельница. Вот тому пример: античная мысль понимала добро как благо или благополучие; здесь еще не было внутренней пустоты гедонизма. Добро, благополучье, здоровье были слиты в одно представление, как полновесный и однородный золотой шар. Внутри этого понятия не было пустоты. Вот этот-то сплошной, отнюдь не императивный и отнюдь не гедонистический характер античной морали позволяет даже усумниться в нравственной природе этого сознания: уж не просто ли это гигиена, то есть пропедевтика душевного здоровья?

18 век утратил прямую связь с нравственным сознанием античного мира. Золотой сплошной шар уже не звучал сам по себе. Из него извлекали звуки исхищренными приемами гедонизма, т. е. соображениями о пользе приятного и о приятности полезного. Внутренне полое, гедонистически пустое [нравственное] сознание никак не

могло родить из себя идеи долга, и она явилась в образе «la Vertu romaine», более подходящая для поддержания равновесия плохих трагедий, чем для управления душевной жизнью человека. Да, связь с античностью подлинной для 18 века была потеряна, и гораздо сильнее была связь с омертвевшими формами схоластической казуистики, так что век Разума является прямым наследником схоластики со своим рационализмом, аллегорическим мышлением, персонификацией идей, совершенно во вкусе старофранцузской поэтики. У средневековья была своя душа и было подлинное знанье античности, и не только по грамотности, но и по любовному воспроизведенью классического мира оно оставляет далеко позади век Просвещения.

Музам было невесело около Разума, они скучали с ним, хотя и неохотно в этом сознавались. Всё живое и хорошее уходило в безделушки, потому что за ними был меньший присмотр, а дитя с семью няньками – трагедия – выродилась в пышный пустоцвет именно потому, что над ее колыбелью склонялись и заботливо ее нянчили «великие принципы», а в искусстве часто не поздоровится от их ухода, и младшие виды поэзии, счастливо избежавшие этой убийственной опеки, переживут старших, захиревших под ее рукой. <Поэтический путь Шенье – это уход, почти бегство от «великих принципов»> к живой воде поэзии, [в малую свободу,] вовсе не к античному, а к вполне современному миропониманию.

В поэзии Шенье чудится религиозное и, может быть, детски-наивное предчувствие 19 века.

Александрийский стих, господствующий со времен Расина во французской поэзии от времени до времени и утративший свое господствующее положение только в 19 веке, занимает центральное место во всей европейской поэзии как сильнейшее и выразительнейшее проявление контрапункта, то есть тематического голосоведения, столь же характерного для новой поэзии, как и для новой музыки. Александрийский стих – несомненно драматического происхождения, то есть происходит из диалога.

В сущности – это антифон, т. е. перекличка хора, разделенного на две половины, располагающие одинаковым временем для изъявления, для воплощения своей эмоциональной потребности. Впрочем, это равноправие нарушается фигурой колена, т. е. enjambement, когда один голос уступает часть принадлежащего ему времени другому. Время является чистой и неприкрашенной субстанцией александрийца. Распределение времени по желобам образа, глагола, существительного и эпитета, образующих строчечную систему, своего рода канализацию с шлюзами и запрудами в виде цезуры, образует автономную внутреннюю жизнь александрийского стиха, регулирует его дыхание, квалифицирует его напряженность и насыщенность. При этом происходит как бы борьба за время между элементами стиха, существительным, глаголом и эпитетом, причем каждый из них, подобно губке, старается впитать в себя возможно большее количество времени, встречаясь в этом стремлении с притязаниями прочих элементов. Триада существительного, глагола и эпитета в александрийском стихе не есть нечто незыблемое, потому что, служа одному и тому же формальному заданию, они впитывают в себя чужое содержание, и нередко глагол является со значением и весом существительного, эпитет со значением действия, то есть глагола, и т. д.

«Œta, mont ennobli...», относимый к fragments d'Idylles, в свободном переложении Пушкина [.....]

Между глаголом, существительным и эпитетом на всем протяжении этой небольшой поэмы развертывается напряженная борьба за действенную силу, за обладание временем – тонической мерой стиха, за гегемонию образа и действия. Если выписать в порядке расположения стихов от первого до последнего приходящиеся на каждые эпитеты, получается следующая картина: при средней для нормального александрийца насыщенности двумя эпитетами 3-й, 4-й, 6-й, 7-й, 9-й, 10-й и 13-й стихи несут только по одному эпитету, 8-й, 11-й и 12-й дают ноль эпи-

тета, т. е. пропорционально нарастанию действия эпитет сходит на нет, а кульминационные стихи дают как бы зияние эпитета – 11-й и 12-й, рассеченные паузой.

Особенно интересен в смысле безэпитетности 11-й стих – Attend sa récompense et l'heure d'être un dieu[1], – если сравнить его с соответствующим кульминационным стихом знаменитой элегии «Elle a vécu, Myrto, la jeune Tarentine...»[2]:

Elle tombe, elle crie, elle est au sein des flots.

Этот стих, насыщенный тремя глаголами и расчлененный на три момента действия, построен чистой глагольной триадой. Кульминационный стих:

Œta, mont ennobli... –

построен несколько иначе: он держится на дополнении, следующем после союза «и» и зависящем от глагола «attend»[3], именно: «l'heure d'être un dieu»[4], причем существительное «l'heure»[5] исполняет функции глагола, то есть насыщено самым чистым действием и по температуре своей есть уже как бы существительное, расплавленное в глагол. Вот эта зыбкость соотношений отдельных частей речи, их плавкость, способность к химическому превращению при абсолютной ясности и прозрачности синтаксиса чрезвычайно характерны для стиля Шенье. Строжайшая иерархия эпитета, глагола и существительного на однообразной канве александрийского стихосложения вычерчивает линию господствующего образа, сообщает выпуклость чередованию парных стихов.

[.....] французский александриец от опасности однообразия и повторения, как знаменитый пэон вечно живит и разнообразит бессмертный русский четырехстопный ямб.

---

[1] <Геракл> ждет своей награды и часа, когда он станет богом.

[2] «Она жила, Мирто, молодая тарентинка...»

[3] «ждет».

[4] «часа, когда он станет богом».

[5] «час».

Шенье принадлежал к поколению французских поэтов, для которых синтаксис был золотой клеткой, из которой не мечталось выпрыгнуть. Эта золотая клетка была окончательно построена Расином и оборудована, как великолепный дворец. Синтаксическая свобода поэтов средневековья: Виллон, Рабле, весь старофранцузский синтаксис – остались позади, а романтическое буйство Шатобриана и Ламартина еще не начиналось. Золотую клетку сторожил злой попугай – Буало. Перед Шенье стояла задача осуществить абсолютную полноту поэтической свободы в пределах самого узкого канона, и он разрешил эту задачу как свободу внутреннюю, путем своеобразнейшей стилистической пэонизации. Аналогия с пэоном для характеристики образной и ритмической насыщенности александрийского стиха у Шенье не внешняя и не случайная. Пэон есть опущенное, причитающееся по метрической схеме ударение. Внутреннее разнообразие элегии Шенье так же точно утверждается на опущенных ударениях. Глаголы, существительные, эпитеты постоянно выпадают в своем первоначальном и естественном значении; они «зияют» или несут службу другой части речи.

Возьмем, например, первую половину двенадцатого стиха нашей поэмы:

Le vent souffle et mugit...[1]

Здесь два глагола – «souffle» и «mugit» – определенно несут службу эпитетов, и всё построение фразы не что иное, как замаскированное предложение двух эпитетов –«свистящий» и «стенающий» в приложении к ветру или же существительные soufflement и mugissiment.

Десятый стих – «Et l'oeil au ciel, la main sur la massue antique»[2] – характеризуется стилистической пэонизацией для существительного «massue»–палица. Существительное взято в действенном глагольном значении, скорее как потенция действия и напряженная готовность мышечной силы героя, чем как вещь.

[1] Ветер свистит и воет...
[2] «Взор устремив к небу, опершись на старую палицу».

В стихе девятом: «Etend du vieux lion la dépouille héroïque» – происходит зияние эпитета «héroïque», который несет службу глагола, ибо истинное, незамаскированное значение фразы таково: Алкид геройствует, расстилая шкуру.

Таким образом, недостаток синтаксической гибкости александрийца возмещается разнообразием стилистической пэонизации (или педализации), выход из золотой клетки александрийского стиха найден, и выход этот очень национальный.

Чувство отдельного стиха как живого неделимого организма и чувство иерархии словесной в пределах этого цельного стиха необычайно присущи французской поэзии.

Шенье любил и чувствовал этот блуждающий стих. Ему понравился стих из «Эпиталамы» Биона, и он сохраняет его: *Et les baisers secrets et les lits clandestins*.

В природе нового французского стиха, основанного Clement Marot, отцом александрийца, – взвешивать слово прежде, чем оно сказано. Романтическая поэтика, наоборот, предполагает взрыв, explosion[1], неожиданность, ищет эффекта, непредусмотренной акустики и никогда не знает, во что ей самой обходится песня. От мощной гармонической волны ламартиновского «Озера» до иронической песенки Верлена романтическая поэзия утверждает поэтику неожиданности. Законы поэзии спят в гортани, и вся романтическая поэзия, как ожерелье из мертвых соловьев, не передаст, не выдаст своих тайн, не знает завещания. Мертвый соловей никого не научит петь.

Шенье искусно нашел середину между классической и романтической манерой. В другом месте мы поговорим об отношении его к Расину и французской трагедии, сейчас же я перейду к импровизационному характеру его элегий и постараюсь определить природу его импровизации.

---

[1] взрыв.

(2)

Очень близкое к Пушкину место («Поэт и чернь») – Гомер в «L'Aveugle»[1].

Chante...
Amuse notre ennui; tu rendras grâce aux dieux...[2] –
...А мы послушаем тебя.

(3)

Чувство отдельного стиха высоко развито у Шенье. Орфическая сила. Эпиграмматичность.

(4)

«Le jeune malade»[3]: сын, умирая от любви, посылает мать за исцелением к возлюбленной, та возвращается, успешно выполнив поручение.

(5)

В «Le Mendiant»[4] ребенок приводит к отцу на праздничный пир голодного нищего, который после некоторых приготовлений открывается доброму богачу как его бывший отеческий благодетель. Общее ликование.

Египетская марка. Из черновиков

(Ранние версии)

(1)

[.....] У него был обиженный и надменный вид, словно он гордился умершим родственником[5]. На скулах его неизменно играл румяный глянец[6]. Он проходил по буль-

---

[1] «Слепец».

[2] Пой... Позабавь нас, ты угодишь богам...

[3] «Больной юноша».

[4] «Нищий».

[5] Предшествовало: ...словно он только что вернулся с приличных еврейских похорон.

[6] Зачеркнуто продолжение: и лицо всегда казалось заплаканным. Здороваясь, он бережно приподымал правую руку, стараясь не [.....]

варам Москвы, горя петушиным румянцем, как воплощенье сухого бессмертного петушиного горя[1]. Он был прорезинен и проклеен лаком семейных несчастий и то и дело пришпиливал незримой английской булавкой креп к своему рукаву.

(2)

Он писал не для публики и не для критики, а для маленькой усатой матери, которая его боготворила.

(3)

Это путешествие было самой патетической минутой его жизни[2]; исполнив его, как траурную формальность, он вернулся к ковчегу Герцена и к воробьям Тверского бульвара.

[За ним сидели дядья, пишущие торговые «меморандумы»]

(4)

Вообразите лошадиную голову[3] на тонкой подвижной шее, необычайно грустную, кроткую и пугливую, – и вам улыбнется Мервис[4] – продавец книжно-канцелярского магазина рядом с похоронным бюро. Он торгует стальными перьями, комсомольской и профсоюзной литературой. Обыкновенных книг в его распоряжении не имеется. Немудрено, что, торгуя столь неходким товаром, он одичал и отвык от людей.

Люди, ездившие в Москву, уверяют[5], что наружностью Мервис несколько похож на Петра Семеновича Когана – президента Академии Худ<ожественных>

---

[1] Далее следовали зачеркнутые версии продолжения. Последняя: С ним вязалось <?> представление о покупке формалина в ночной <аптеке>, о хлопотах у нот<ариуса>. Да это что.

[2] Далее следовало зачеркнутое: но вышло так, что оно прибавило только новый бульвар к Тверскому и Никитскому, с аккуратностью, будто он вернулся, объехав кольцо «А», к воробьям Тверского бульвара.

[3] Следовало зачеркнутое: посаженную на тонком стебле шеи, как драгоценный цветок, – это и будет <Мервис>.

[4] Вариант: Впрочем, в улыбке Мервиса было нечто томное и расслабленно капризное, точь-в-точь как у П<етра> С<еменовича> К<огана> – президента А<кадемии> Х<удожественных> Н<аук>.

[5] Версия: Какой-то москвич уверяет [.....]

Наук. На Парнаха Мервис действовал успокоительно, а бодрящая обстановка Красного Уголка[1], с глянцевитыми портретами вождей, особенно Сталина и Буденного <...[2]>, в которой продавец непринужденно вращался, озонировала его душу. Отчего не подышать озоном Красного Уголка?

(5)

Через город на маслобойню везли глыбы хорошего донного льда. <...> деревья стояли в теплых луночках оттаявшей земли.

У Гостиного Двора баптистский проповедник – рыжий мужчина в непомерно узком пальто и высоких сапогах, гневно тряся головой, расклеивал воззвание. У него было нерусское лицо с орлинкой в профиле, как у капитана Гранта из книжки. Никто не обращал на него внимания. Только два мужика вежливо смотрели. Он бормотал: «Хуже зверя, хуже зверя...»

Все лавки наружной галереи уже лет десять были закрыты и припечатаны щеколдами, а в пролетах, где гулял сквозняк запустенья, истлевали клочья наивных афиш первой революции.

Нет-нет – пробежит девочка с бруском черного хлеба на семью в восемь человек и с бутылками янтарно-желтого постного масла... Пройдет милиционер (из старшин) в длинной шинели, с вдумчивым лицом идеалиста-семидесятника...

Нет, город, избравший неблагодарное соседство великой столицы, не был мертв. Его дома, аккуратно сложенные из карточек соцстраха, стояли на твердой советской земле.

(5а)

[.....] Между тем [полуциркульная] площадь, залитая фосфором, молоком и известкой, раскинулась во всю

---

[1] Предшествующие версии начала фразы: Вынужденное пребывание в обстановке Красного Уголка, каким поневоле являлся книжно-канц<елярский> пункт [.....]; Вращаясь неизменно под портретами вождей [.....]

[2] Выпущены три слова, связное чтение которых затруднено.

свою утомительную большую ширину, а на том берегу скошенного под паркет луга, где сбежалась за лимонадом роскошной жизни сотня лакейских квартир, две дамы-дачницы и сотрудник Дома Пуговицы глядели с одной скамейки на фасад Екатерининского дворца, как приезжие смотрят на море, словно ожидая от него перемен и усыпленные прибоем барокко.

Яркие платья дачниц поблекли так, как шарики земляничного и сливочного мороженого, обесцененные холодом. Сотрудник Дома Пуговицы томился лимонадной архитектурой и скучал в женском обществе. Он начал рассказ: [.....]

(Версии основного сюжета:
Квартира – В прачечной – Самосуд – Квартира)

(6)

Парнок был человеком Каменноостровского проспекта – одной из самых легких и безответственных улиц Петербурга. <...> Каменноостровский – это легкомысленный красавец, накрахмаливший свои две единственные каменные рубашки, и ветер с моря свистит в его трамвайной голове.

Тут жил член Государственной Думы от евреев доктор Гуревич, который не знал, как ему относиться к своему положению: хотел всем рассказать, что он депутат, но боялся. Тут в страшную гололедицу, когда ели конину, ходила одна старушка с ведерком и детским совочком и сама для себя посыпала панель желтым царским песком, чтоб не поскользнуться.

(7)

Оставшись один в пустой квартире на Большом проспекте, лицом к лицу с латышкой Эммой, той самой, что украла у него английские рубашки, Парнок почувствовал некоторую жуть. Всё стояло на прежних местах, буфет

вызванивал горками посуды, когда проходили через столовую, и солнце играло на толстых брусьях никелированных кроватей, однако всё это благоустройство держалось на ниточке.

Семья моя, я предлагаю тебе герб: стакан с кипяченой водой. В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие. Центробежная сила времени разметала наши венские стулья и голландские тарелки с синими цветочками. Ничего не осталось. Тридцать лет прошли, как медленный пожар. Тридцать лет лизало холодное белое пламя спинки зеркал с ярлычками судебного пристава.

Но как оторваться от тебя, милый Египет вещей? Наглядная вечность столовой, спальни, кабинета. Чем загладить свою вину? Хочешь Валгаллу: Кокоревские склады? Туда на хранение! Уже артельщики, приплясывая в ужасе, поднимают кабинетный рояль Миньон, как черный лакированный метеор, упавший с неба. Рогожи стелются, как ризы. Трюмо плывет боком по лестнице, маневрируя на площадках во весь свой пальмовый рост.

Однажды утром латышка Эмма пришла и сказала, что портной с Монетной улицы требует назад к себе визитку, чтобы распустить ее в каких-то проймах. Парнок со сна отдал визитку и так ее больше не увидел. Тут дело было нечисто, и латышка оказалась сообщницей портного Мервиса. Визитка погибла бесславно, за недоплаченные пять рублей, а не в ней ли Парнок накануне падения монархии прочел свою речь – «Теософия как мировое зло» в особняке Турчанинова и обедал по приглашению тайного католика Волконского в кабинете у Донона с татарами и бразильским атташе, и не в ней ли он должен был войти в замороженную сферу верховного политического эфира, чтоб проповедать хроменькой девице, жующей соломинку английского «th», свою теорию о Габсбургах.

Теперь всё рушилось. Без визитки нельзя было сунуться ни к германофилам, ни к теософам.

Это состояние ничуть не напоминало того радостного безденежья в дни родительской опеки, когда Парнок таскал тюлевые покрывала в ломбард. Законсервированная квартира, зловеще солнечная и праздничная, сулила недоброе. Вещи и мебель стали музейными, в особенности столярный верстак в бывшей детской и карта полушарий Ильина. Гонимый тоской Парнок, как и в былые дни, черпал в ней утешение.

(8)

Тогда не было ни властей, ни полиции, а над милицией Керенского смеялись даже дети. Не было ни на кого управы, и сильные издевались над слабыми, упиваясь сладким безвременьем. Портные отбирали визитки, а прачки подменивали белье, отпирались, глумились в лицо. Страшно жить без закона; государственность – это второй воздух, а тут черт знает что – всё двигалось и шло своим порядком, но не в воздухе, а в гремучем газе: вдруг запляшут проклятые молекулы, передерутся, закрутятся и вспыхнут самосудом. Лучше никого не оскорблять, ни с кем не связываться [, думать о чем-нибудь безобидном, например, вспоминать, как Ме<рвис?>]

(9)

<Говорить с отцом Бруни было трудно. Парнок считал его в некотором роде дамой, с той лишь> разницей, что с дамами нужно говорить, осторожно нащупывая круг дамских интересов. Поэтому он заговорил с ним о старцах из Оптиной пустыни.

Они углубились в облако прачешной <...>

(10)

Он смотрел на нее, как в детстве глядят на вишенье в чужом саду, как смотрят на сестру, стоящую по ту сторону решетки в тюремной конторе и подающую вам знаки рукой. А вот еще одна в вишневую клетку.

(11)

Было два часа дня. Пасмурная даль <?> серебрится от задержанных солнечных лучей. Нева, отказывая в признании потерявшему государственный стыд Петербургу, катится зверем-Иртышом. Вода льется, как свинцовая зыбкая бумага.

(12)

Они взбираются на горб Троицкого моста[1], пересекая великолепные пустыри в сердце города – [молодой священник] отец Бруни, мечтавший [о Риме и слиянии церквей] отслужить православную обедню в Риме, и нахохленный Парнок, огорченный двойной неудачей – без визитки, без пикейной рубашки. Было семь часов вечера[2] и пасмурно. Нева, отказывая в признаньи потерявшему государственный стыд Петербургу, катила воды свои обернутыми в свинцовую чайную бумагу.

(13)

Тогда он спросил у провизора «Весь Петербург», всегда хранящийся как некая библия в аптеке[3], и для успокоения отыскал в ней князя Абамлек-Арутюнова. Были тут и другие телефоны, когда-то горевшие фосфорическими цифрами созвездия на группу А, на Б, а теперь погасшие, как гнилушки.

(14)

Какие хрупкие телефоны в аптеках! Они делаются из скарлатинового дерева. Скарлатиновое дерево растет в клистирной стране и пахнет чернилом. В скарлатиновой роще висят телефонные трубки и хранится под деревом книга «Весь Петербург», эта библия каждой <аптеки>.

---

[1] Зачеркнутое продолжение: Нева, отказывая в признании потерявшему государственный стыд Петербургу, катилась дальше, холодная, как Иртыш.

[2] Далее после точки следовало зачеркнутое продолжение: В девять у Александровской Колонны [.....]

[3] Предшествующая версия: ...получил его в издании 1914 года и долго листал эту библию аптек....

Перо рисует усатую греческую красавицу и чей-то лисий подбородок. Так [.....]

(15)

Парнок недолюбливал аптечные телефоны: они из скарлатинового дерева, в них плохо слышно и трубка расхлябана[1].

Однако он звонил из Гороховой аптеки у Полицейского моста, звонил в милицию, звонил Правительству, звонил исчезнувшему, уснувшему, как окунь, государству.

С тем же успехом он мог бы звонить к Прозерпине или Персефоне, куда телефон не проведен.

Зато профиль провизора был прелестен:

– Лисий подбородок и лапки очков.[2]

(16)

Скрипичные человечки, которых рисуют чернилами на полях рассеянные авторы, эти разбрызгнутые пером капли воображения – в сущности, одни фармазонские подбородки да гофманские носы – мне гораздо милее круглолицых характеров.

Лисий подбородок да лапки очков – и, по мне, уже готово.

Таким образом на полях черновика возникают арабески и живут своей собственной прелестной и коварной жизнью.

Писатели! Уничтожайте ваши серьезные рукописи, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку от скуки, от неумения и как бы во сне.

(17)

Зато профиль провизора был прелестен:

– Лисий подбородок и лапки очков.

---

[1] Вариант: <1 нрзб> костоеда.

[2] Варианты незавершенной правки двух последних фраз: Чтобы сделать провизора, понадобилась целая банка густых лиловых чернил Лапидусзона; У провизора лисий подбородок и лапки очков.

Точь-в-точь рисунок пером на черновой рукописи двадцатых годов.

Ах, эти скрипичные человечки! Завитушки! Гребешки! Фельдмаршальские носы и сенаторские подбородки! Давайте порвем серьезные рукописи и оставим одни арабески на полях. <...>

(17а)

<...> это тоже Бетховен.

Чтобы косточки были не видны, чтобы косточки были не видны – ставь руку, убирай косточки по Системе Лешетицкого.

<...>

Всё здесь подвешено вкривь и вкось – ни одна вывеска не держится... Опрокинутые шарабаны свежих виноградных нот запутались в пяти линейках. Нотная страница – это революция в старом немецком городе <...>

<...>

Исчерканное богатство нотной страницы – костяные города.

Посреди безработных (?) фонарщиков-трубочистов гуляют нарядные отъявленные бездельники господа Адажио, Ленто и Престо – этакие гондольеры – нажми педаль – апельсинные бездельники – спрячь косточки (по системе Лешетицкого) – [.....] (считай на «и» – ра́з – и – два́ – и – три́ – и – ра́з – и – два́ – и – три́ – и) [.....]

(18)

[Сначала перо прикоснулось к бумаге]

Не говорите по телефону из петербургских аптек. <...> Перо рисует усатую <...> и коварной жизнью.

В П<етербург> Лидин приехал к нам из Риги за египетской маркой.

[Скрипичные человечки <...> заварят увертюру к «Леноре» или к «Эгмонту» Бетховена.]

(19)

Попросить гробовщика выбросить гроб на улицу, чтоб вызвать переполох, – было еще самым разумным. А самосуд топотал к Фонтанке.

[Музыкантская душа Парнока] Парнок бежал, пристукивая по торцам овечьими копытцами лакированных туфель. [Сам он, не замечая того, стал подозрителен и странен толпе. Его суетливость обратила на себя недоброе внимание коноводов]. Больше всего на свете он боялся навлечь на себя опалу, недружелюбие, немилость толпы.

Карре перед ним расступилось, сомкнулось, и тут – тут оставался выбор: или разделить судьбу перхотного воротника, ведомого к баржам Фонтанки, или же в знак своей лояльности взять его под локоток, хоть чуточку да к нему прикоснуться. И Парнок оценил это молниеносно: так соображают ящерицы, куда ей юркнуть, когда загрохочет крымский экипаж. [Он вошел в систему затылков. Подчинился круговой поруке]. Нужно войти в контакт с затылками, признать круговую поруку.

– Пропадай, человечек, за чужие часы <...>

(20)

Когда Парнок вернулся домой, [растерзанный, безманикюрный,] с мышьяковой ватой в канале больного зуба, с отдавленной в самосуде лакированной туфлей, без воротничка «альберт-36», но со свежим окунем, купленным по случаю в живорыбном садке для умилостивления суровой Эммы, он был поражен следующим обстоятельством: в квартире находилось постороннее лицо – человек [.....]

(21)

[.....] Она так и сказала: «Хлопотать свои бумаги», – вселяя смуту в душу Парнока и ничего не разъяснив[1].

На завтрак[2] был подан шпинат с гренками, старинное детское блюдо, символ невинности и канареечной радости.

Траурный лапчатый гость Лидин[3] долго расспрашивал Парнока, какие чернила в городе считаются луч-

[1] Далее (с абзаца) следовало зачеркнутое: Гриша Рабинович [.....]

[2] Предшествующая версия: К завтраку, сервированному на двоих...

[3] Предшествующая версия: После завтрака господин Лидин внушительно пригласил Парнока пройти к себе в кабинет, – при этом он даже не покраснел и [.....]

шими, не водянисты ли, и не ощущается ли в них недостатку.

– Когда вы еще были учеником[1], молодой человек, – сказал он, – и читали Шиллера и Пушкина, я уже знал секрет лиловых чернил Лапидусзона.

(22)

[.....] аккуратная точка

Присев к столу, Парнок машинально нарисовал пером усатую красавицу гречанку. Так на полях черновика и возникают арабески и живут своей собственной прелестной и коварной жизнью.

Траурный лапчатый гость дал мыслям П<арнока> [.....]

(23)

[.....] мараю бумагу. Позвольте представить: [.....] иностранец, социолог из Жен<евы>. Всю жизнь прожил в Женеве и Цюрихе – и России дальше Териок не исследовал. Вежлив как черт. Ничего о себе не сообщает, [но говорит с иностранным акцентом] но любопытствует с рыбником о рыбе, с мучником о муке, со старцем о старости.

[Не имея дара к связному рассказу] я без толку мараю бумагу, рукопись потом перечеркиваю и оставляю одни рисунки на полях.

Таким образом на полях черновика возникают арабески и живут своей независимой прелестной и коварной <жизнью>.

(Версии основного сюжета:
Дворцовая площадь. Миллионная)

(24)

Парикмахер держал над головой Парнока пирамидальную фиоль <...> Парнок оживлялся: концертный морозец пробегал по его сухой коже, знобил инфлуэнцей

[1] Вариант (на обороте листа): Когда вы еще были щенком...

симфонических антрактов, под мохнатым полотенцем кровь приливала к глазам и мгновенно согревалась. <...>

Парнок был жертвой заранее созданных концепций о том, как должен протекать роман.

Письма, например, пишутся на грубой голубой бумаге верже с водяными отеками и рваными краями, похожей на кулечную. Почему? Хоть убейте его – он не сказал бы, почему. Очень уж ему нравились водяные знаки. На такой бумаге, читатель, я думаю, переписывались бы кариатиды Эрмитажа, выражая друг другу соболезнования о гибели Атлантиды или уважение.

Но на этой шершавой английской бумаге Парнок извещал знакомых дам о том, что им натянуты струны концертного мира между Миллионной, Адмиралтейством и Летним садом и приглашал удостовериться. Он принадлежал к породе щуплых петербуржцев, для которых пойти с дамой в концерт значит многое – почти всё. Конечно, герои Дюма были требовательнее.

В роковой день из-под арки показался человечек с воспаленным лицом.

(25)

Встречаясь с дамой, дóлжно быть немного бледным, спокойным и почтительно-обрадованным. Дóлжно немедленно превратить городской пейзаж с булыжниками, торцами и вывесками в эстамп сороковых годов и придать облакам диспозицию батальной гравюры.

(26)

В витринах нашего зеркального дворца на одной из классических площадей Петербурга вращались приводимые в движение электричеством громадные показательные пуговицы.

Когда-то, году в двадцатом, не то в Эривани, не то в Тифлисе [.....]

[.....] Воздух разнежен паровым отоплением. Мартовское солнце било в венецианские стекла этажей. Парнах изнывает в тепличном ожидании. [.....] свежевыбрито и порезано бритвой. Кто он? Прыгунок? Сосунок.

(27)

[Эпоха Керенского. Появилось множество людей с розами и кокардами] Стояло лето Керенского [. Нами правило] и заседало лимонадное правительство. Глава его Александр Федорович секрет братст<ва?> [.....]

(28)

Он – лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с черным турецким кофием налетающая [историческая] ночь.

Встречу с дамой у Александровской колонны Парнок задумал в большом масштабе[1]. Соленый ветер стратегической игры, ветер Иены и Аустерлица взвил его, как отклеившуюся от письма египетскую марку, и закружил по лампасам Дворцовой площади. Куда летишь ты в горячий петербургский вечер, египетская марка, – и вот он упал на пустую Дворцовую площадь – на тяжелый круглый стол красного дерева, убранный к началу исторического заседания, с белыми листами бумаги, отточенными карандашами и с графином кипяченой воды.[2]

В это время проходили через площадь глухонемые. <...>

(29)

Когда они увидели Парнока, царивший и без того между ними разлад достиг апогея. Староста в гневе перепутал всю пряжу. Мальчик в последний раз умоляюще подставил ему свои растопыренные пальцы, и все четверо – армяне, как разглядел Парнок, должно быть беженцы, – но если так, то запоздалые, – обратились к нему.

Мальчик отделился от группы и подбежал с письмом. Не успел Парнок очнуться, как они удалились к

[1] Далее следовало зачеркнутое: Он вышел на битву, нет – на ловитву, на высокое [.....] Полководец (?). Он повел на даму отборные полки.

[2] Далее следовали незавершенные версии продолжения: Если бы заурядной даме [.....]; Странную нежность питал этот человечек к государству: он готов был стать [.....]; Если бы можно было материализовать выход Парнока навстречу даме [.....]

арке Главного штаба, продолжая сучить свою пряжу, но уже гораздо спокойнее, словно засылали в разные стороны почтовых голубей.

Парнок осмотрел пакет: конверт был того же формата и той самой плотной бумаги с водяными отеками, которую он хорошо знал. Французский адрес: Господину Артуру Гофману – Министерству иностранных дел. Каирский штемпель оттиснут лишь наполовину. Египетской марки не было.

(30)

Золотое сало филипповских пирожков.

Хитрые прислуги-польки, целым табором собравшиеся посплетничать и помолиться «матке божьей» у своего костела работы Гваренги.

Китаец, продающий дамские ридикульчики, словно охотник с ожерельем из рябчиков на груди.

Пустяшные деньги с изображеньем двуглавой курицы.

Спаленные участки, уже успевшие превратиться в романтические руины Вальтер-Скотта.

Пристав Литейной части уже настолько оправился от потрясений, что сам ходил за провизией и дома читал Вальтер-Скотта, скучнейшего из английских писателей.

Глину эскиза накрыли мокрой тряпкой, чтобы не ссохлась и не потрескалась.

Мудрая пушкинская трость с агатовым набалдашником, хранящаяся в Публичной, против Гостиного.

Машинисточки, предчувствуя свою громадную историческую миссию, пока что беззаботно гуляют в Летнем и в Таврическом саду.

Глухонемые исчезли в арке Главного штаба, но уже гораздо спокойнее, словно засылали в разные стороны почтовых голубей.

(31)

Артур Яковлевич Гофман любил свой департамент за вышину потолков и янтарный паркет и столбики.

У него было два любимых словечка: «муссировать» и «вентилировать».

Мойка[1] вытекает из ломбарда и впадает в Министерство иностранных дел.

Коридоры здания закруглялись из уваженья к земному шару.

Греки ходят редко и напрасно.[2]

В служебное время чиновники сбивают гоголь-моголь.

Хорошо бы стать драгоманом.[3]

Уговорить Грецию на какой-нибудь тонкий шаг.[4]

Написать меморандум.

Артур Яковлевич Гофман скромен, вежлив и чужд фамильярности. Тем обиднее показалось Парноку, когда, вставая ему навстречу, он отклеил от свежеполученного письма с оттиснутым наполовину каирским штемпелем марку хедифа и, протянув ее, не здороваясь, произнес:

– Вот, полюбуйтесь, египетская марка!

Пирамида на зеленом фоне и отдыхающий на коленях верблюд.

(32)

У него были ложные воспоминания <...> о высоких материях.

Как с зачумленного места, бежал он с Дворцовой площади. Всё мерещился ему Артур Яковлевич Гофман, который, стоя посреди конференц-зала, показывает на него собравшимся чиновникам и говорит:

– Вот, полюбуйтесь, египетская марка!

Ну хорошо, пусть египетская марка. Но ведь должен же он где-нибудь успокоиться?

---

[1] Версия продолжения: ...греческая (?) речушка, исходящая речка-чиновница.

[2] Предшествующая версия: Греки ходили редко и губок с собой не приносили.

[3] Предшествующая версия: Парноку покровительствовал и обещал в будущем сделать его драгоманом.

[4] Предшествующая версия: Греция держалась нейтрально, но с революцией поздравила. Хлопот с ней было немного.

– Если я марка – то наклейте меня, проштемпелюйте, отправьте...

– Нет, – скажут ему на почтамте. – Отсюда нельзя. Только из Каира. Там вас, пожалуй, используют, а здесь – дудки!

(33)

[Серебряная ложечка сбивает гоголь-моголь.

Желток побелел.

Ложечка свирепствует – до победного конца.

Ямбический гоголь-моголь петербургских дрожек.

Ученица консерватории сбивает желток в стакане, а рядом играют сонатину Клементи, жизнерадостную, как вечные пятнадцать лет.

По Миллионной едет пролетка. Это ротмистр Кржижановский]

с Юдифью Джорджоне, улизнувшей от евнухов Эрмитажа. С ротмистром Кржижановским?

Рысак выбрасывает бабки.

Серебряные стаканчики наполняют Миллионную.

(34)

По Миллионной неслась пролетка: ротмистр Кржижановский с Юдифью Джорджоне, сбежавшей от евнухов Эрмитажа, с той самой девушкой, которая назначила свиданье Парноку.

[.....[1]] Проклятые сны <...> малиновому раю контрабасов и трутней.

[Некрасова хоронили <1 нрзб>]

(35)

На Миллионной Парнока остановил старик угрожающе поднятой свернутой рукописью. Она была тяжела и промаслена временем, как труба архангела. Короли мусорщиков и тряпичников обошли для него все шоколадные трущобы Парижа и сложили к его ногам свои

[1] Незавершенная фраза с густой правкой: Копыта [.....] сбивают [.....] гоголь-моголь.

смердящие дары. Казалось, полвека назад, в шестьдесят пятом примерно году, он собрался на доклад <пробел>, на похороны Бодлера или на премьеру Массне и так и остался ни при чем.

(Другие версии)

(36)

<...> Предки Парнока – испанские евреи ходили в остроконечных желтых колпаках – знак позорного отличия для обитателей гетто... Не от них ли он унаследовал пристрастие ко всему лимонному и желтому? Лет ему было немало – двадцать шесть с хвостиком, но он еще не развязался с университ<етом>.

У него была тонкая птичья шея и слишком сухая кожа для петербургских широт.

(37)

Парнок искал защиты у словечек непечатного домашнего словаря. Они всегда приходили ему на язык в минуты величайших сиротств и растерянности. Он даже составил в уме нечто вроде списочка-реестрика этих обреченных и неповторимых слов. <...> Прошлое стало потрясающе реальным и щекотало ноздри, как партия свежих кяхтинских чаев. Но если не хватает своего прошлого – а кому его хватает? – то нужно призанять. Где? У кого? Не всё ли равно. Бегаешь, как шальной, как очумелый.

(38)

Всё трудней перелистывать страницы мерзлой книги, переплетенной в топоры при свете газовых фонарей. <...> Мы еще почитаем-поглядим.

Бабушка Парнока – Ревекка Парнок содержала «библиотеку для чтения». Почтенное ремесло старушки льстило ему. Он гордился бабушкиной библиотекой на углу Возн<есенского> и Гороховой.

(39)

У Парнока была книжечка, состоявшая из желтых отрывных листочков лимонно-желтой пудреной бумаги. Теперь такой не достать ни за какие деньги. Мужчине пудриться неприлично. Но почему же не приложить к воспаленному лбу или даже носу такой лимонадный листочек?[1]

(40)

Господи, не сделай меня похожим на Парнока. Дай мне силы отличить себя от него.

[Все мы стояли, как тот несгибающийся старик. Только с Ин. Фед. Анненским [.....] Он думал о том, что все мы выстаивали <в той страшной терпеливой очереди...>]

(41)

Не вспоминайте лишнего.

Остановите «мемуары».

Память, изнасилованная воспоминаньем, – как та больная девушка-еврейка с влажными красными губами, тайком от родителей убегающая ночью на чадный Николаевский вокзал: не увезет ли кто.

Но все-таки еще немного: только «страховой старичок».

«Страховой старичок» – Гешка Рабинович.

Гешка Рабинович был молодоженом и младенцем. Самый молоденький и умытый, какого я знал. Он и головку свою пудрил. От Ралле и <1 нрзб>.

(42)

Мальчиков снаряжали, как рыцарей на турнир. <...> [Тогда он впервые познал сладость разобщенья с собой и расстояние от себя до чужих глухариных миров]. <...>

Где-то практиковала женщина-врач Страшунер.

---

[1] Незавершенная версия продолжения: ...листочек с холодком царскосельских парков, с прохладцей Трианона, с паркетным спокойствием [.....]

Всё тепличное воспитанье с кутаньем детей – до рыцарского облика, мистическим ужасом перед простудой <2 нрзб> на другой день после ванны – вращалось вокруг идеи домашнего бессмертья.

(43)

Этой же идее служили паломничества к дантисту Кольбе – на Малую Морскую – тихую старшую сестру молоденькой лютеранско-флотско-торцовой Большой Морской.

Женщина-врач Страшунер лечила по детским болезням. У братьев Кольбе открывал охотничий слуга-австриец в серо-суконном тирольском костюме с светлыми пуговицами. Он принимал запись и задабривал. А в гостиной дело убежденья довершал полоумный скворец.

Если лечить молочные зубы – не случится ничего худого.

А кому-то в дикой провинции привяжут зуб за ниточку к кровати и поднесут к лицу горящую головню – так гласила о ком-то легенда.

Доктора стерегли домашнее бессмертие, добрые гении.

Вокруг Парнока – не от мнительности домочадцев, а от безмерного их жизнелюбия вырастала чудесная медицинская церковь: чудотворцы-профессора охраняли от всех напастей. Они отводили беду. Успокаивали одним бытием своим. В семье гордились как-то лейб-медиком Шерешевским, как в <1 нрзб> время родственником, проскочившим в святые.

Простые доктора с черными стетоскопами и бобровыми воротниками бодрствовали за всех живущих. Но составляли только первый этаж единой иерархии. Над ними были: глазной чудотворец – Беллерминов на Васильевском, ушной и горловой святитель на Загородном и детский заступник – доктор Раухфус на Литейном.

Врач приложил свое большое, побелевшее от мороза ухо, похожее на холодного зверька, к его груди. Парнок не дышал.

Кому не знаком холодный хрящик докторского уха?

(44)

А барбизонский завтрак продолжался.

Дети, вооружившись стеклами[1] шестигранного фонарика, напускали на деревья и беседки то раздражительную красную тьму, синюю жвачку полдня какой-то чужой планеты, то лиловую кардинальскую ночь.

Вот проехала бочка, обросшая светлой щетиной ломких водяных струй, и садовник сидел на ней князем.

Оранжерея казалась железнодорожным залом для жирных нетерпеливых роз.

Девочка подошла к Сатурну [.....] и протянула ему оранжевый зонтик.

Меньшевики не едят креветок.

Это сумасшедший поэт <–> сказал <пробел> его выгнали из с<умас>шедшего дома.

Он бродит и нигде не может найти издателя.

Я его знаю – сказал один из молодых людей. Он сум<асшедший>. Я встречал его у <пробел> и маркизу NN.

(45)

Кто в Выборге не знает мадам Шредер? Лилия пресвитерианской церкви, гроза недобросовестных прачек и член христианского союза по охране голубей.

За падших девушек мадам Шредер – в огонь и в воду. Хлебом ее не корми, подавай ей падших девушек. А где их в Выборге взять? Финки ужас как добродетельны. Но уж она их выбелит, накрахмалит, сыграет им на фисгармонии и почитает из Библии. Но мадам Шредер не лилия, а пунцовый евангельский пион с каменным подбородком. Это – Лютер в юбке, это гренадер Евангелья, это – капитанша благодати.

Лесопилка на форштадте разгрызает сосну на пахучие доски, отсеивая древесное крошево, как мягкий яичный порошок.

– Эй, <1 нрзб>, где здесь живет мадам Шредер?

---

[1] Вариант: разобрав на стеклышки.

Мальчуганы и девчонки с такими льняными волосами, будто им приделаны парики для представления крестьянской оперы, разбегаются, увидев мадам Шредер, ибо у нее привычка гладить каждого ребенка по голове и расспрашивать, давно ли он был в кирке, не больна ли его бабушка и доволен ли им господин учитель. Мадам Шредер никогда не расстается с большим кожаным ридикюлем, вроде саквояжа акушерки. Там звенят заготовленные для милосердия медяки, шведско-французский словарик, дамская записная книжечка, испещренная еврейскими фамилиями.

О, странная музыка ложно-еврейских фамилий! В каком саду сорвал свое благоуханное прозвище – Розенблюм, в какой небывалой Мексике, где Гауризанкары сияют золотом пломб, подобрал свою массивную кличку – Гольдберг, на каком самоцветном берегу, среди топазов и раковин, выбрал драгоценное имя Финкельштейн?

(46)

Молодая ворона напыжилась: милости просим к нам на похороны. – Так не приглашают, – чирикнул воробышек в парке Мон-Репо. Тогда вмешались сухопарые вороны с голубыми от старости, жесткими перьями: Карл и Амалия Бломквист извещают родных и знакомых о кончине любезной их дочери Эльзы.

– Вот это другое дело, – чирикнул воробушек в парке Мон-Репо.

Вход в Мон-Репо стоит пятьдесят пенни. Напротив кассы – лимонадная будка, целый органчик сиропов: вишневый, малиновый, апельсинный, клубничный, лимонный... Финны, как известно, – большие любители лимонада и обладают даже свойством пьянеть от зельтерской, подкрашенной сиропом, отчего заводят брань и богохульство.

Барон Николаи знал и ценил художника Беклина, потому что соорудил у себя <в> парке «Остров мертвых». Для сообщения с фамильным склепом он выстроил паром, вполне исправный, как бы дежурящий в ожидании свинцового гроба, но вот уже лет двадцать отдыхает

эта древнегреческая переправа – видно, барон не слишком торопится в <...[1]> беклинскую нирвану.

Красавица, чтоб зрачки у нее потемнели, впускает в глаза атропин, а барон Николаи, насылая на выборгский парк свой итальянскую ночь, рассадил по строжайшему плану темные лиственницы, густые пихты, и северная хвоя притворилась кипарисом.

Больше всего на свете барон Николаи ненавидит брань и богохульство, оттого в Неаполе, говорят, он боялся выходить на улицу. Его дед в мундирном фраке с высоким воротником стоял в толпе шведских дворян, изображенных на картине – «Александр дарует Финляндии конституцию».

(47)

<...> Тогда, признаться, я не выдерживаю карантина и смело шагаю, разбив термометры, по заразному лабиринту, обвешанный придаточными предложениями, как веселыми случайными покупками. И летят в подставленный мешок поджаристые жаворонки, наивные, как пластика первых веков христианства, и калач, обыкновенный калач, уже не скрывает от меня, что он задуман пекарем как российская лира из безгласного теста.

Тогда, окончательно расхрабрившись, я вплетаю в хоровод вещей и свою нечесаную голову, и Парнока – египетскую марку, и милую головку Анджиолины Бозио.

(48)

Теперь я знаю о ней уже достаточно. Пожалуй, больше, чем хотел. И немного разочарован. Это ласточкины перелеты из Ковент Гардена в Большой театр и гастрольные поездки в молодую Америку. Видимо, деньги играли в ее жизни немалую роль. Она любила их, как цветы, предпочитая зеленые доллары с изображением Вашингтона и русские сотенные с их морозным хрустом.

Пятидесятые года ее обманули (никакое bel canto их не скрасит) – ужасно низкое небо, подпираемое древками знамен шелестящих сплином газет – в одних и тех

---

[1] Текст утрачен.

же кабинетах для чтения – и на Гаванах, и в Лондоне, и в Петербурге. Услышав впервые русскую речь, она заткнула свои маленькие уши и рассмеялась.

Однако она развозила по всему миру свой «сладостный, гибкий, металлический» голос, – путешествуя с поваром, мужем-греком, заменившим ей импресарио, и любимой горничной, – ела креветок, посылала телеграммы Тамберлику и Верди, оказывала честь как бы нарочно для нее построенным первым железным дорогам и, умирая в доме Демидова против Публичной библиотеки, сказала: «Ma maladie c'est mon meilleur triomphe»[1].

(49)

Железнодорожная проза <...> развязана от всякой заботы о красоте и округленности. Вот она <1 нрзб>: Il faut battre le fer lorsque il est chaud[2].

Где обливаются горячим маслом <...> наматывающая на свой живоглотский аршин все шестьсот девять николаевских верст [, там бросается на рельсы то, что было некогда словом.], с графинчиками запотевшей водки.

(50)

Если хорошенько всё перетряхнуть, то изо всех правд остается только одна – правда страха.

Путешествие в Армению
Записные книжки

(Севан)

Жизнь на всяком острове <...> Ушная раковина истончается и получает новый завиток, в беседах мы обнаруживаем больше снисходительности и терпимости к чужому мнению, все вместе оказываются посвященными в мальтийский орден скуки и рассматривают друг друга с чуть глуповатой вежливостью, как на вернисаже.

---

[1] «Моя болезнь – мой самый большой триумф» (*франц.*).

[2] Куй железо, пока горячо (*франц.*).

Даже книги передаются из рук в руки бережнее, <чем> стеклянная палочка градусника на даче...

Покончив с археологией <пробел> мы пошли по широкой земле, разминая ноги на честном автомобильном шоссе, в большое молоканское село Еленовку, имея во главе т. Кариньяна, посулившего нам завтрак с маслом и яйцами.

Молоканки рослые и спокойные, как девушки на картинах Боттичелли и гвардейские солдаты, с голосами гарпий и с большими и прекрасными руками и ногами, были нам знакомы по Севану, где они работали по найму. Что-то пустое и сонное в цветущем здоровье указывало на вырожденье.

Был он помазан каким-то военным елеем, словно только что вернулся из полковой церкви, что, впрочем, ничего не доказывает и бывает иной раз с превосходными советскими людьми.

Горный воздух его молодил <...> ладони. Эта игра не только расправляет позвоночник, но и доказывает <1 нрзб> правоту человеческой руки.

Мы называли ее итальянской лаптой.

Доктор Герцберг – москвич, мнительный неврастеник, один из лучших интеллигентов москвошвейной эпохи, каких мне приходилось встречать.

[При этом местность обнажена]

А ночью можно видеть, как фары автомобилей, пожирающих проложенное с римской твердостью шоссе, пляшут по зигзагам его огоньками святого Эльма.

Хоровое пенье, этот бич советских домов отдыха, совершенно отсутствовало на Севане. Древнему армянскому народу претит бесшабашная песня с ее фальшивым былинным размахом, заключенным в бутылку казенного образца.

На мой взгляд, армянские могилы напоминают рыжие футляры от швейных машин Зингера.

Молодежь звала купаться всех жизнелюбивых. Томная дама яростно читала, лежа в парусиновом кресле, одну из великих книг нашей москвошвейной литературы.

Там же на острове Севане учительница Анаида Худавердьян вызвалась обучить меня армянской грамоте. Ее фигурку заморенной львицы вырезала из бумаги семилетняя девочка: к энергичному платьицу, взятому за основу, были пририсованы жестко условные руки и ноги и еще после минутного раздумья прибавлена неповорачивающаяся голова.

Ненависть к белогвардейцам, презренье к дашнакам и чистая советская ярость одухотворяли Анаиду. Смелая и понятливая, красной солдаткой бросила мужа-комсомольца, плохого товарища, воспитывала двух разбойников, Рачика и Хачика, то и дело поднимавших на нее свои кулачки.

[Семью молодого Сагателляна-племянника]

То был армянский Несчастливцев... Кигень Аспагранович. Молодой племянник Сагателлян. Уже пожилой мужчина, получивший военно-медицинское образование в Петербурге – и оробевший от голоса хриплой бабки – кладбищенской парки – родины своей; оглохший от картавого кашля ее честнейших в мире городов; навсегда перепуганный глазастостью и беременностью женщин, львиным напором хлебных, виноградных и водопроводных очередей.

Кто он? Прирожденный вдовец – при живой жене. Чья-то сильная и властная рука еще давным-давно содрала с него воротничок и галстук.

И было в нем что-то от человека, застигнутого врасплох посещением начальника или родственника и только что перед тем стиравшего носки под краном в холодной воде...

Казалось, и жена ему говорит: «Ну какой ты муж – ты вдовец».

Молодой племянник Сагателлян являл собой пример чистокровной мужской растерянности. Его мучила собственная шея. Там, где у людей воротничок и галстук, у него было какое-то стыдливое место... То был мужчина, беременный сознанием своей вины перед женой и детьми...

С каждым встречным он заговаривал с той отчаянной, напропалую заискивающей откровенностью, с какой у нас в России говорят лишь ночью в вагонах.

(Ашот Ованесьян)

Вскоре после вашего отъезда я разыскал Институт Народов Востока.

Перегруженное корыто осело в воду по самые уключины. Лица набранных в лодку пассажиров были подернуты тонкой мучницей скуки.

Ашот Ованесьян, директор Института Народов Востока, знаток кремнистого темно-глагольного церковного грапара (древне-армянского языка), строжайший администратор, член ВКП, одобрил мое желание заняться яфетидологией, выдал мне грамматику Марра и отпустил с миром.

Так глухота и неблагодарность, завещанная нам от титанов [.....]

(Москва)

Никто не посылал меня в Армению, как, скажем, граф Паскевич грибоедовского немца и просвещеннейшего из чиновников Шопена (см. его «Камеральное описание Арм<янской> обл<асти>», сочинение, достойное похвалы самого Гете).

Выправив себе кой-какие бумажонки, к которым по совести и не мог относиться иначе, как к липовым, я выбрался с соломенной корзинкой в Эривань в мае 30-го

года [в чужую страну, чтобы пощупать глазами ее [электростанции,] города и могилы, набраться звуков ее речи и подышать ее труднейшим и благороднейшим историческим воздухом].

Везде и всюду, куда бы я ни проникал, я встречал твердую волю и руку большевистской партии. Социалистическое строительство становится для Армении как бы второй природой.

Но глаз мой [, падкий до всего странного, мимолетного и скоротечного] улавливал в путешествии лишь светоносную дрожь [случайностей], растительный орнамент [действительности, анекдотический узор].

Неужели я подобен сорванцу, который вертит в руках карманное зеркальце и наводит всюду, куда не следует, солнечных зайчиков?

Нельзя кормить читателя одними трюфелями! В конце концов, он рассердится и пошлет вас к черту! Но еще в меньшей степени можно его удовлетворить деревянными сырами нашей [кегельбанной] доброкачественной литературы.

По-моему, даже пустой шелковичный кокон много лучше деревянного сыра... [Давайте почувствуем, что предметы не кегельбаны!] Выводы делайте сами.

Внизу по улице Абовьяна шли пионеры со всего города – маршем гладиаторов.

Они шли с боевыми интервалами по три в ряд, под бравурные звуки фанфар. Армянские мальчики и юноши, коротконогие, усатые, с широчайшими плечами борцов. Они шли какой-то вздрагивающей берцовой походкой.

Первый урок армянского языка я получил от девушки по имени Марго Вартаньян. Отец ее был важный заграничный армянин, составил карту Великой Армении IV века и вел переговоры с подозрительно щедрыми американцами из общества АРА. В начале советизации он состоял комиссаром в Эчмиадзине, консул сочувствующих советскому строительству с национальной точки зрения буржуазных кругов. По словам Марго, послед-

ний католикос – ленивый и жирный мужик – кормился одними цыплятами, а в последние годы читал только биографии великих людей. О священничестве, богатстве и правительстве Марго говорила с наивным ужасом пансионерки.

В образцовой квартире Вартаньянов электрический чайник и шербет из лепестков роз тесно соприкасался с комсомольской учебой.

Свой недолеченный в Швейцарии туберкулез бедняжка Марго остановила пылью эриванских улиц: «дома умирать нельзя!».

Она руководила пионерами, кажется, и хорошо владела изученным после итальянского наречием бузы и шамовки.

Бывая у Вартаньянов, я неизменно сталкивался с другом ее отца – обладателем столь изумительного габсбургского профиля, что хотелось спросить его, как делишки святой инквизиции.

В общем, я ничему не научился у древне-комсомольской царевны. Мало того, что она лишена была всяких педагогических способностей, Марго наотрез не понимала таинственности и священной красоты родного языка.

Урок, заметанный на живую нитку любезностей, длился не более получаса. Донимала жара. Коридорные метались по всей гостинице и ревели, как орангутанги. Помнится, мы складывали фразу: «Муж и жена приехали в гостиницу».

Женские губы, прекрасные в болтовне и скороговорке, не могут дать настоящего понятия о [.....]

Это был гребень моих занятий арменистикой – год спустя после возвращения из Эривани – [печальная] глухонемая пора, о которой я должен теперь рассказать еще через год – и снова в Москве и весной.

Москва подобрела: город чудный, подробный, дробный, с множественным и сложным, как устройство мушиного глаза, зреньем.

Что мы видим? Утром – кусок земляничного мыла, днем [.....]

В январе мне стукнуло 40 лет. Я вступил в возраст ребра и беса. Постоянные поиски пристанища и неудовлетворенный голод мысли.

Я сейчас нехорошо живу. Я живу, не совершенствуя себя, а выжимая из себя какие-то дожимки и остатки.

Эта случайная фраза вырвалась у меня однажды вечером после ужасного бестолкового дня вместо всякого так называемого «творчества».

Для Нади.

А. В. Л., подняв на меня скорбное мясистое личико измученного в приказах посольского дьяка, собрав всю елейную невинность и всю заморскую убедительность интонаций москвича, побывавшего в Индии, вздев воронью бороденку и подучивая [.....]

К тому же легкость вторглась и в мою жизнь, – как всегда сухую и беспорядочную и представляющуюся мне щекочущим ожиданьем какой-то беспроигрышной лотереи, где я мог вынуть всё что угодно – кусок земляничного мыла, сиденье в архиве в палатах первопечатника или вожделенное путешествие в Армению, о котором я не переставал мечтать.

Хозяин моей временной квартиры, молодой белокурый юрисконсульт, врывался по вечерам к себе домой, схватывал с вешалки резиновое пальто и ночью улетал на «юнкерсе» то в Харьков, то в Ростов.

Его нераспечатанная корреспонденция валялась по неделям на неумытых подоконниках и столах. Постель этого постоянно отсутствующего человека была покрыта украинским ковричком и подколота булавками.

Вернувшись, он лишь потряхивал белокурой головой и ничего не рассказывал о полете.

Соседи мои по квартире были трудящиеся довольно сурового закала. Мужчины умывались в сетчатых май-

ках под краном, женщины туго накачивали примуса, и все они яростно контролировали друг друга в соблюдении правил коммунального общежития.

Бог отказал этим людям в приветливости, которая все-таки украшает жизнь...

Вряд ли эти люди были достойными носителями труда – энергии, которая спасает нашу страну.

Им не был чужд и культ умерших, и даже некоторое уважение к отсутствующим. [Мы напоминаем и тех и других.]

Ежики, проборы, височки, капустные прически и бороды [.....]

Табаки на дворике торчали как восклицательные знаки. Цветы стояли, прикуривая друг у друга по старинному знакомству. Между клумбами был неприкосновенный воздух, свято принадлежавший небольшому жакту. Дворик был проходной. Его любили почтальоны и мусорщики. И меня допекала его подноготная с конюшнями, сарайчиками и двумя престарелыми черствыми липами, давно состоявшими на коричневой пенсии. Их кроны давно отшумели. Старость ударила в них казнящей молнией.

Приближался день отъезда. Кузин купил дьявольски дорогой чемодан, заказал плацкарту на Эривань через фисташковый Тифлис.

Я навсегда запомнил картину семейного пиршества у К.: дары московских гастрономов на сдвинутых столах, бледно-розовую, как испуганная невеста, семгу (кто-то из присутствующих сравнил ее жемчужный жир с жиром чайки), зернистую икру, черную, как масло, употребляемое типографским чертом, если такой существует.

А тут еще примешался день рожденья... Я подошел к старухе К., тихой, как моль, и сказал ей несколько лестных слов по поводу сына. Счастье и молодость собравшихся почти пугали ее... Все старались ее не беспокоить.

Коричневая плиточная московская ночь... Липы пахнут дешевыми духами.

Ситцевая роскошь полевых цветов смотрела из умывальных кувшинов. Сердце радовалось их демократичной азбучной прелести. Сколько раз за ними нагибались с веселыми восклицаниями, столько раз они отрабатывали в кувшине – колокольчиками, лапочками, львиной зевотой.

Цветы – великий народ и насквозь грамотный. Их язык состоит из одних лишь собственных имен и наречий.

Я хочу познать свою кость, свою лаву, свое гробовое дно [, как под ним заиграет и магнием и фосфором жизнь, как мне улыбнется она: членистокрылая, пенящаяся, жужжащая]. Выйти к Арарату на каркающую, крошащуюся и харкающую окраину. Упереться всеми фибрами моего существа в невозможность выбора, в отсутствие всякой свободы. Отказаться добровольно от светлой нелепицы воли и разума. Если приму как заслуженное и присносущее [звукоодетость, каменнокровность и твердокаменность, значит, я недаром побывал в Армении.] и тень от дуба, и тень от гроба, и твердокаменность членораздельной речи, – как я тогда почувствую современность?

Что мне она? Пучок восклицаний и междометий! А я для нее живу...

Для этого-то я и обратился к изучению древнеармянского языка. Структура нашего [.....]

(Сухум)

Шесть недель, назначенные мне для проживания в Сухуме, я рассматривал как преддверие и своего рода карантин – до [исхода] вызова в Армению. Комендант по имени Сабуа, ловко скроенный абхазец с [осиной талией,] ногами танцора и румяным лицом оловянной куклы, отвел мне солнечную мансарду в «доме Орджоникидзе»

[, который вынесен на свободную горную площадку, так что море его обволакивает].

Я быстро и хищно с феодальной яростью осмотрел владения окоема: мне были видны, кроме моря, все кварталы Сухума, с балаганом цирка, казармами...

Там же, в Сухуме, в апреле, я принял океаническую весть о смерти Маяковского. Как водяная гора жгутами бьет позвоночник, стеснила дыхание и оставила соленый вкус во рту.

В кончиках его отменно промытых, чуть оттопыренных ушей есть что-то петербургское. На губах его чуть болезненная заячья улыбка. Его щадили. Ни слова об Арктике. Но при нем был рассказан дурацкий анекдот о какой-то барыне, которая, желая угодить полярному путешественнику, привела его в свой погреб и показала ему квас на льду.

В Сухуме я познакомился с поэтом Б<езымен>ским, силачом, поднимающим картонные гири. Большая добрая голова сидела на плечах, как воздушный шар. Незлобивый чернильный кузнец – нет, не кузнец, а продавец птиц с голубыми невинными глазами. Голубые невинные глаза глядели сердито, лоб бодался, и весь он дышал первозданным счастьем десятилетнего мальчика, которому подарили коллекцию почтовых марок или заводной автомобиль. <...>

Б<езыменский> изобрел интересный способ общаться с людьми при помощи сборной граммофонной пластинки, приноровленной к его настроению.

Наливая себе боржому в стакан, он мурлыкал из «Травиаты». То вдруг огреет из «Риголетто». То расхохочется шаляпинской «Блохой»...

Три недели я просидел за столом напротив Б<езыменского> [и так и не разгадал, о чем с ним можно разговаривать].

Однажды, столкнувшись со мной на лестнице, он сообщил мне о смерти Маяковского. Человек устроен наподобие громоотвода. Для таких новостей мы заземляемся, а потому и способны их выдержать. И новость, скатившись на меня в образе Б<езыменского>, ушла куда-то вниз под ступеньки.

В хороших стихах слышно, как шьются черепные швы, набирает власти [и чувственной горечи] рот и [воздуха лобные пазухи, как изнашиваются аорты] хозяйничает океанской солью кровь.

Не потому ли с такой отчетливостью запоминаются места, где нас [.....]

«Рост» – оборотень, а не реформатор. Кроме того, он [Иван-дурак] фольклорный дурень, плачущий на свадьбе и смеющийся на похоронах – носить вам не переносить. Недаром мы наиболее бестактны в возрасте, когда у нас ломается голос. <...>

Критики Маяковского имеют к нему такое же отношение, как старуха, лечившая эллинов от паховой грыжи, к Гераклу...

Общество, собравшееся в Сухуме, приняло весть о гибели первозданного поэта с постыдным равнодушием. Ведь не Шаляпин и не Качалов даже! – В тот же вечер плясали казачка и пели гурьбой у рояля студенческие вихрастые песни.

Как и всегда бывает в дороге, в центре внимания моего встал человек, приглянувшийся просто так – на здоровье...

Я говорю о собирателе абхазских народных песен М. Коваче. Еврей по происхождению и совсем не горец, не кавказец, он обстругал себя в талию, очинил, как карандаш, под [отчаянного абхазца, форменного] головореза [и умыкателя ж<енщин>].

Глаза у него были очаровательно наглые, со злющинкой, и какие-то крашеные, желтые...

От одного его приближения зазубренные столовые ножи превращались в охотничьи. Я полюбил его за хвастливую языческую свежесть.

Мир для него разделялся надвое: абхазцы и женщины. Всё прочее – нестоящее и ёрша. Ему приводили коротконогих крестьянских лошадей... Эка важность... Было бы седло. Смотрите: он уже прирос к коню, обнял его ляжками – и был таков...

Абхазские песни удивительно передают верховую езду. Вот копытится высота; вьется, лезет в гору и под гору, изворачивается и выпрямится бесконечная, как дорога, хоровая нота – камертонное бессловесное длинное а-а-а! И на этом ровном многокопытном звуке, усевшись в нем, как в седле, плывет себе запевала, выводя озорную или печально-воинственную мелодию...

Песни, изданные Ковачем, чрезвычайно просто аранжированы. Мне запомнилась одна: музыкальная мельница, или дразнилка. Она, как и все прочие, написана на случай: как старик в Очемчирах замучил сход: говорил-говорил и кончить не мог.

Ее наиграл для меня на рояле наглыми пальцами этнограф и горец – Ковач.

В Сухуме меня пронзил древний обряд погребального плача. Шел я под вечер [.....]

Совсем другое впечатление производил грузин, Анатолий Какавадзе, директор тифлисского Национального музея, гостивший на той же оцепленной розами, никем не заслуженной, блаженной даче. Губы его были заметаны шелковой ниткой, и после каждого сказанного слова он как бы накладывал на них шов.

Впрочем, никогда не растолковывайте человеку символику его физического облика. Этой бестактности не прощают даже лучшему другу.

С Какавадзе (он был крупнейшим радиоспецом у себя на родине) мы ходили в клуб субтропического хозяйства ловить миланскую волну на шестиламповый приемник.

Он смахнул с аппарата какого-то забубенного любителя, из тех, что роются в домашнем белье эфира, вздел наушники с монашеским обручем и сразу – нащупал, выбрал и подал нечто по своему вкусу.

А вкус у него был горький, миндальный. Раз както он сказал: – Бетховен для меня слишком сладок, – и осекся...

Удивительна судьба наших современников – судьба сынов и пасынков твоих, СССР.

Человека разрабатывают, как тему с варьяциями, ловят его на длину волны.

Так, инженер Какавадзе сначала принял постриг электротехника, потом распутывал клубок неправды в РКИ, а ныне он заведует грузинской фреской с ее упаси меня боже какими огромными малярийными глазищами.

Уже потом, значительно позже, я разгадал духовную формулу Какавадзе.

Казалось, где-то и когда-то из него выжали целую рощу лимонов. За ним волочилась сама желтуха и малярия. Свою собственную усталость он вычислял во сне. Он не боролся с нею, – но выздоравливал от нее, как только его о чем-нибудь интересном спрашивали. Его усталость была лишь скрытой формой энергии.

У него было сонное выражение математика, производящего на память, без доски, многочленный [.....]

Веки с ячменными наростами [.....]

В приемной Совнаркома я видел жалобщиков-крестьян. Старики-табаководы в черной домотканой шерсти похожи на французских крестьян-виноделов.

У Нестора Лакобы – главы правительства – движения человека, стреляющего из лука... Это он [привез медвежонка на автомобиле] получил медвежонка в подарок от крестьянского оратора на митинге в Ткварчелах... Слуховая трубка глухого Лакобы воспринимается как символ власти...

[Он убивает кабанов и произносит великолепные]

Абхазцы приходят к марксизму, минуя христианство Смирны и не по лезвию ислама, а непосредственно от язычества. У них нет исторической перспективы, и Ленин для них первее Адама. Их всего горсточка – 200 000.

[Бывшие князья сидят в черкесках на пристани...]

Слава хитрой языческой свежести и шелестящему охотничьему языку – слава!

(Французы)

Художник по своей природе – врач, исцелитель. Но если он никого не врачует, то кому и на что он нужен?

Такая определенность света, такая облизывающая дерзость раскраски бывает только на скачках [в которых ты заинтересован всею душой...] И я начинал понимать, что такое обязательность цвета, азарт голубых и оранжевых маек и что цвет не что иное, как чувство старта, окрашенное дистанцией и заключенное в объем...

Каждый дворик, подергивавшийся светотенью, продавали из-под полы.

Посетители передвигаются мелкими церковными шажками.

[В углу на диване сидит москвичка с карими глазами в коротком платье цвета индиго и смотрит на Монэ] Каждая комната имеет свой климат. [Они так отличаются, что глаз, переходя от Гогена к Сезанну, может простудиться. Еще, чего доброго, надует ему ячмень от живописных сквозняков]

В комнате Клода Монэ [и Ренуара] воздух речной. [Входишь в картину по скользким подводным ступеням дачной купальни. Температура 16° по Реомюру... Не заглядывайся, а то вскочат на ладонях янтарные волдыри, как у изнеженного гребца, который ведет против теченья лодку, полную смеха и муслина.]

Назад! Глаз требует ванны. Он разохотился. Он купальщик. Пусть еще раз порадуют его свежие краски Иль-де-Франс...

Задача разрешается в радужном чечевичном пространстве в импрессионистской среде, где художники милостью воздуха лепили один мазок в другой, где [.....]

Роскошные плотные сирени Иль-де-Франс, сплющенные из звездочек в пористую, как бы известковую губку, сложившиеся в грозную лепестковую массу; дивные пчелиные сирени, исключившие [из мирового гражданства все чувства] всё на свете, кроме дремучих восприятий шмеля, – горели на стене [тысячеглазой] самодышащей купиной, [и были чувственней, лукавей и опасней огненных женщин] более сложные и чувственные, чем женщины.

Венецианцы смеялись, когда Марко Поло рассказывал, что в Китае ходят бумажные деньги. На них купишь разве что во сне. Золото не прилипает к шелковистой бумаге...

[.....] всю солнечную казенщину действительности... В основном – эта широкая и сытая улица барского труда давала всё то же движенье, – [катышечки-волны чуть-чуть подсиненных холстов, обгоняемые ситцевыми тенями;] ленивые фронтоны дрожали, как холст, и обтекали светом. Что-то шепелявила тень, но никто ее не слушал.

Материал живописи <...> дипломатической тайны.

Живопись необратима, как время.

Я вышел на улицу из посольства живописи. [Клод Монэ продолжался, от него уже нельзя было уйти. Что-то шепелявила тень, но ее никто и не слушал. Липки стояли с мелко нарубленной рублевой листвой.]

Сразу после французов <...> бумагу.

(Вокруг натуралистов)

С тех пор, как друзья мои – хотя это слишком громко, я скажу лучше: приятели – вовлекли меня в круг естес-

твенно-научных интересов, в жизни моей образовалась широкая прогалина. Передо мною раскрылся выход в светлое деятельное поле.

В темном вестибюле зоологического музея на Никитской улице валяется без призору челюсть кита, напоминающая огромную соху.

Навещая ученых друзей на Никитской и любуясь на эту диковину [.....]

Самый спокойный памятник из всех, какие я видел. Он стоит у Никитских ворот, запеленутый в зернистый гранит. Фигура мыслителя, приговоренного к жизни.

Никому, как Палласу, не удавалось снять с русского ландшафта серую пелену ямщицкой скуки. В ее [мнимой] однообразности, приводившей наших поэтов то в отчаяние, то в унылый восторг, он подсмотрел неслыханное [разнообразие крупиц, материалов, прослоек] богатое жизненное содержание. Паллас – талантливый почвовед. Струистые шпаты и синие глины доходят ему до сердца. А когда «она наполнилась разломанными морских животных черепами, коих существо так, как жемчужных раковин, состоит из...» [.....]

Он испытывает натуральную гордость по случаю морского происхождения бело-желтых симбирских гор и радуется их геологическому дворянству.

Я читаю Палласа с отдышкой, не торопясь. Медленно перелистываю акварельные версты. Сижу в почтовой карете с разумным и ласковым путешественником. Чувствую рессоры, пружины и подушки. Вдыхаю запах нагретой солнцем кожи и дегтя. Переваливаюсь на ухабах. Паллас глядит в окошко на волжские увалы. Вот я ворочаюсь, сдавленный баулами. Ключ бежит, виясь по белому мергелю. Кремнистые глины... Струистые глины... А в карете-то [.....]

Вообразите спутником Палласа не кого иного, как Н. В. Гоголя. Всё для него иначе. Как бы они не перегрызлись в дороге. Карета всё норовит свернуть на сплошную пахотную землю.

Картина огромности России слагается у Палласа из бесконечно малых величин. Ты скажешь: в его почтовую карету впряжены не гоголевские кони, а майские жуки. Не то муравьи ее тащут цугом, с тракта на тракт, с проселка на проселок, от чувашской деревни к винокуренному заводу, от завода – к сернистому ключу, от ключа – к молошной речке, где водятся выдры.

Палласу ведома и симпатична только близь. От близи к близи он вяжет вязь. Крючками и петельками надставляет свой горизонт. Незаметно и плавно в карете, запряженной муравьями, переселяется из округи в округу.

Вот уж подлинно писатель не для длинных ушей. Телесную круглость и любезность немецкой музыки он перенес на русские равнины.

Белыми руками концертмейстера он собирает российские грибы. Сырая замша, гнилой бархат, а разломаешь: внутри лазурь. <...>

Он писал не тонко измельченными растительными красками. Он красит и дубит и вываривает природу с красным сандалом. Он вываривает крутиком и смолчугом. Симбирские пашни, березники и киргизские степи – в арзамасском фабричном котле. Он гонит краску из березовых листьев с квасцами – на китайку для нижегородских баб и на синьку для неба.

Нравы и обычаи, ритуалы, свадебные и похоронные культы, уборы женщин, костюмы, ремеслы и промыслы жителей. [Нефть не лекарство]

Всё, что видит путешественник, – лишь краски и узоры, отпечатанные на холстах земли, на ее полотенцах.

Удивительный был немец этот Паллас. Мне кажется, он умудрился объехать всю Россию от Москвы до Каспия – с большим избалованным сибирским котом на коленях. Метко видел, записывал остро; был он и географ, и аптекер, и красильщик, и дубильщик, и кожевенник, был

ботаник, зоолог, этнограф, написал полезную и прелестную книгу, пахнущую свежекрашеной холстиной и грибами, – а всё не стряхивал своего кота с колен и чесал ему глухое с проседью ухо – и так всю дорогу ни разу его не обеспокоил. Кот, наверно, был глухой, с проседью за ухом.

А ведь его благородие, вздумай он прокатиться еще раз, мог попасть в лапы к Пугачеву. То-то он писал бы ему манифесты на латинском языке или указы по-немецки. Ведь Пугачев жаловал образованных людей. Он бы в жизни Палласа не повесил. В канцелярии Петра Федоровича сидел тоже немец, поручик Шваныч или Шванвич. И строчил: ничего... А потом отсиживался в баньке.

Светлая и объемистая книга Палласа отпечатана на удивительно сухой китайской бумаге. Страницы ее набраны широко и зернисто. Чтение этого натуралиста прекрасно влияет на расположение чувств, выпрямляет глаз и сообщает душе минеральное кварцевое спокойствие.

Физиология чтения еще никем не изучена. Между тем – эта область в корне отличается от библиографии, и надлежит ее относить к явлениям органической природы.

Книга в работе, утвержденная на читательском пюпитре, уподобляется холсту, натянутому на подрамок.

Она входит в наше сознание, как лукоморье в варварскую страну, и опустошает его, как не мог бы сделать сам Атилла.

Она еще не продукт читательской энергии, но уже разлом биографии читателя; еще не находка, но уже добыча. Кусок струистого шпата.

Наша память, наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей в обладание бесконтрольное и хищное.

И до чего разнообразны ее военные уловки и хитрости ее хозяйничанья.

Демон чтения вырвался из глубин культуры-опустошительницы. Древние его не знали. В процессе чтения они не искали иллюзию. Аристотель читал бесстрастно. Лучшие из античных писателей были географами. Кто не дерзал путешествовать – тот и не смел писать.

Новая литература предъявила к писателю требование, [к сожалению, плохо соблюдаемое и многократно поруганное] от которого у многих авторов закружилась голова: не смей описывать ничего, в чем так или иначе не отобразилось бы внутреннее состояние твоего духа.

[Итак, авторский замысел вторгается в пережитое.]

Мы читаем книгу, чтобы запомнить, но в том-то и беда, что прочесть книгу можно, только припоминая.

Будучи всецело охвачены деятельностью чтения, мы больше всего любуемся своими родовыми свойствами. Испытываем как бы восторг классификации своих возрастов.

Не забывайте, что книгу мы получаем из рук действительности. И Пармская могила Стендаля для известного разряда читателей воняет тухлым прованским маслом.

Действительность носит сплошной характер.

Соответствующая ей проза, как бы ясно и подробно, как бы деловито и верно она ни составлялась, всегда образует прерывистый ряд.

Но только та проза действительно хороша, которая всей своей системой внедрена в сплошное, хотя его невозможно показать никакими силами и средствами.

Таким образом, прозаический рассказ не что иное, как прерывистый знак непрерывного.

Сплошное наполнение действительности всегда является [тональностью] единственной темой прозы. Но подражание этому сплошняку завело бы прозаическую деятельность в мертвый тупик, потому что [она имеет дело только с интервалами] непрерывность и сплошность нуждаются всё в новых и новых толчках-определителях. [Нам нужны приметы непрерывного и сплошного, отнюдь не сама невоспроизводимая материя.]

Безынтервальная характеристика невозможна.

Окончательное дотошное описание материи упирается в световой эффект: так называемый эффект Тиндаля (косвенный показатель молекулы в ультрамикроскопе)... а там всё сначала, описывай свет и т.д.

Идеальное описание свелось бы к одной-единственной пан-фразе, в которой сказалось бы всё бытие.

Для прозы важно содержание и место, а не содержание – форма. Прозаическая форма: синтез.

Смысловые словарные частицы, разбегающиеся по местам. Неокончательность этого места перебежки. Свобода расстановок. В прозе – всегда «Юрьев день».

Линней ребенком в маленькой средневековой Упсале не мог не заслушиваться объяснений в странствующем зверинце. <...>

Слушатели воспринимали зверя очень просто: он показывает людям фокус [одним только фактом своего существования] в силу своей природы, в силу своего естества. Звери резко разделялись на малоинтересных домашних и заморских. А позади заморских, привозных угадывались и вовсе баснословные, к которым не было ни доступа, ни проезда, ибо их затруднительно было сыскать на какой бы то ни было географической карте.

Ламарк чувствует провалы между классами. [Это интервалы эволюционного ряда. Пустоты зияют.] Он слышит синкопы и паузы эволюционного ряда.

Ламарк выплакал глаза в лупу. Его слепота равна глухоте Бетховена...

У Ламарка басенные звери. Они приспособлены к условиям жизни по Лафонтену. Ноги цапли, язык муравьеда, шея лебедя и утки, асимметричные и симметричные смещения глаз у некоторых рыб [всё это милая и разумная находчивость покладистой басни]

Мы приближаемся к тайнам органической жизни. Ведь для взрослого человека самое трудное – это переход от мышления неорганического, к которому он приучается в пору своей наивысшей активности, когда мысль является лишь придатком действия, к первообразу мышления органического.

(Аштарак)

Я слушал журчанье колхозной цифири. <...>

– На колхозника приходится по две с половиной дес<ятины>...

– Четыре учителя исключены из колхоза. Всего в Аштараке 23 учителя.

– 60 курдов спустились вчера с гор и купили в кооперативе соли и спирта.

Мораль этой басни ясна: человек не смеет быть униженным. Пять чувств, по мнению летописца, лишь вассалы, состоящие на феодальной службе у разумного, мыслящего, сознающего свои достоинства – «я».

Такие вещи создаются как бы оттого, что люди вскакивают среди ночи в стыде и страхе перед тем, что ничего не сделано и богохульно много прожито. Творческая бессонница, разбуженность отчаяния сидящей ночью в слезах на своей постели, именно так, как изобразил Гете в «Мейстере».

Конницей бессонниц движется искусство народов, и там, где она протопала, там быть поэзии или войне.

(Алагез)

В современной практике глаголы ушли из литературы. К жизни они имеют лишь косвенное отношение. Роль их чисто служебная – за известную плату они перевозят с места на место. Только в государственных декретах, военных приказах, в судебных приговорах, в нотариальных актах и в завещательных документах глагол живет еще полной жизнью. Между тем глагол есть прежде всего акт, декрет, указ.

Усталости мы чувствовать не смели. Солнце печенегов и касогов стояло над нашими головами.

Книг с собой у меня была одна только «Italienische Reise»[1] Гете в кожаном дорожном переплете, гнущемся, как Бедекер.

---

[1] «Итальянское путешествие» (*нем.*).

Вместо кодака Гете прихватил с собой в Италию краснощекого художника Книппа, который с фотографической точностью копировал по его указанию примечательные ландшафты.

[Тамерланова завоевательная даль стирает всякие обычные понятия о близком и далеком. Горизонт дан в форме герундивума.] Едешь и чувствуешь у себя в кармане пригласительный билет к Тамерлану.

Разговор о Данте
Первая редакция

I

Глубокое незнакомство русских читателей с итальянскими поэтами (я разумею Данта, Ариоста и Тасса) тем более поразительно, что не кто другой, как Пушкин восприял от итальянцев взрывчатость и неожиданность гармонии.

В понимании Пушкина, которое он свободно унаследовал от великих итальянцев, поэзия есть роскошь, но роскошь насущно необходимая и подчас горькая, как хлеб.

Dá oggi a noi la cotidiana manna!

Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский, юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме – il disio!

Славные белые зубы Пушкина – мужской жемчуг поэзии русской!

Что же роднит Пушкина с итальянцами? Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к нёбу.

Пушкинская строфа или Тассова октава возвращают нам наше собственное оживление и сторицей вознаграждают усилие чтеца.

Внутренний образ стиха неразлучим с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего и волнующегося сказителя.

Искусство речи именно искажает наше лицо, взрывает его покой, нарушает его маску.

Один только Пушкин стоял на пороге подлинного, зрелого понимания Данта.

Ведь, если хотите, вся новая европейская поэзия лишь вольноотпущенница Алигьери, и воздвигалась она на закрытом и недочитанном Данте резвящимися шалунами национальных литератур.

Никогда не признаваясь в прямом на него влиянии итальянцев, Пушкин был тем не менее втянут в гармоническую и чувственную сферу Ариоста и Тасса. Мне кажется, ему всегда было мало одной только вокальной, физиологической прелести стиха, и он боялся быть порабощенным ею, чтобы не навлечь на себя печальной участи Тасса, его болезненной славы и его чудного позора.

Для тогдашней светской черни итальянская речь, слышимая из оперных кресел, была некиим поэтическим щебетом. И тогда, как и сейчас, никто в России не занимался серьезно итальянской поэзией, считая ее вокальной принадлежностью и придатком к музыке. Русская поэзия выросла так, как будто Данта не существовало. Это несчастье до сих пор нами не осознано.

Батюшков – записная книжка нерожденного Пушкина – погиб оттого, что вкусил от тассовых чар, не имея к ним дантовой прививки.

Когда я начал учиться итальянскому языку и чуть-чуть познакомился с его фонетикой и просодией, я вдруг понял, что центр тяжести речевой работы переместился: ближе к губам, к наружным устам. Кончик языка внезапно оказался в почете. Звук ринулся к затвору зубов. Еще что меня поразило – это инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм.

E consolando usava l'idioma
Che prima i padri e le madri trastulla;

....
Favoleggiava con la sua famiglia
De' Troiani, di Fiesole, e di Roma.
(Par. XV, 122–123, 125–126)

Угодно ли вам познакомиться со словарем итальянских рифм? Возьмите весь словарь итальянский и листайте его как хотите... Здесь всё рифмует друг с другом. Каждое слово просится в concordanza.

Чудесно здесь обилие брачующихся окончаний. Итальянский глагол усиливается к концу и только в окончании живет. Каждое слово спешит взорваться, слететь с губ, уйти, очистить место другим.

Ребенок у Данта – дитя, «il fanciullo». Младенчество как философское понятие с необычайной конструктивной выносливостью.

Хорошо бы выписать из «Divina Commedia» все места, где упоминаются дети...

E come il fantolin corre alla mamma –

Это он кидается к Беатриче – бородатый грешник, много поживший и высокообразованный человек.

А сколько раз он тычется в подол Вергилия – «il dolce padre»... Или вдруг посреди строжайшего школьного экзамена на седьмом этаже неба – образ матери в одной рубахе, спасающей дитя от пожара.

Когда понадобилось начертать окружность времени, для которого тысячелетие меньше, чем мигание ресницы, Дант вводит детскую заумь в свой астрономический, концертный, глубоко публичный, проповеднический словарь.

Творенье Данта есть прежде всего выход на мировую арену современной ему итальянской речи – как целого, как системы.

Самый дадаистический из романских языков выдвигается на международное первое место.

II

Необходимо показать кусочки дантовских ритмов. Об этом не имеют понятия, а знать это нужно. Кто говорит: «Дант – скульптурен», тот во власти нищенских определений великого европейца. Дант может быть понят лишь при помощи теории квант. Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке. Единство света, звука и материи составляет ее внутреннюю природу.

Чтение Данта есть прежде всего бесконечный труд, по мере успехов отдаляющий нас от цели. Если первое чтение вызывает одышку и здоровую усталость, то запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии.

«Inferno», и в особенности «Purgatorio», прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханием и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов.

У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка – разновидность накопленного движения: площадка для разговора создается альпийскими усилиями. Стопа стихов – вдох и выдох – шаг. Шаг – умозаключающий, бодрствующий, силлогизирующий.

Что же такое дантовская эрудиция?

Аристотель, как махровая бабочка, окаймлен арабской каймой Аверроэса.

Averrois, che il gran comento feo.
(Inf. IV, 144)

В данном случае араб Аверроэс аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они умещаются на мембране одного крыла.

Конец четвертой песни «Inferno» – настоящая цитатная оргия. Я нахожу здесь чистую и беспримесную демонстрацию упоминательной клавиатуры Данта.

Клавишная прогулка по всему кругозору античности. Какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с кровавыми глазами грифа и Демокрит, разъявший материю на атомы.

Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования.

Вопросы и ответы «путешествия с разговорами», каким является «Divina Commedia», поддаются классификации. Значительная часть вопросов складывается в группу, которую можно обозначить знаком: «ты как сюда попал?». Другая группа встречных вопросов звучит приблизительно так: «что новенького во Флоренции?».

Первый тур вопросов и ответов обычно вспыхивает между Дантом и Виргилием. Любопытство самого Данта, его вопрошательский зуд обоснован всегда каким-нибудь конкретным поводом, той или иной частностью. Он вопрошает, лишь будучи чем-нибудь ужален. Сам он любит определять свое любопытство то стрекалом, то жалом, то укусом и т. д. Довольно часто употребляется термин «il morso», т. е. «укус».

Амплитуда беседы медленно и упорно расширяется; косвенно вводятся массовые сцены и толповые образы.

Когда в десятой песне «Inferno» встает Фарината, презирающий ад, наподобие большого барина, попавшего в тюрьму, маятник беседы уже раскачивается во весь диаметр сумрачной равнины, изрезанной огнепроводами.

Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского, но в тринадцатом веке и у Данта оно было гораздо сильнее. Дант нарывается, напарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринато совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкивались на своих мучителей, в самом неподходящем месте. Навстречу плывет голос – пока еще неизвестно чей. Всё

труднее и труднее становится читателю дирижировать разрастающейся песнью. Этот голос – первая тема Фаринато, крайне типичная для «Inferno» малая дантовская arioso умоляющего типа:

«...О тосканец, путешествующий живым по огненному городу и разговаривающий столь красноречиво! Не откажись остановиться на минуту. По говору твоему я опознал в тебе гражданина из той благородной области, которой – увы! – я был слишком в тягость...»

Дант – бедняк. Дант – внутренний разночинец старинной римской крови. Для него-то характерна совсем не любезность, а нечто противоположное. Нужно быть слепым кротом для того, чтобы не заметить, что на всем протяжении «Divina Commedia» Дант не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как поклониться. Я это не выдумываю, но беру из многочисленных признаний самого Алигьери, рассыпанных в «Divina Commedia».

Внутреннее беспокойство и тяжелая смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет, измученного и загнанного человека, – они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность, они-то и работают над созданием ее фона как психологической загрунтовки.

Если бы Данта пустить одного, без «dolce padre» – без Виргилия, скандал неминуемо разразился бы в самом начале, и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескную буффонаду.

Предотвращаемые Виргилием неловкости систематически корректируют и выправляют течение поэмы. «Divina Commedia» вводит нас вовнутрь лаборатории душевных качеств Данта. То, что для нас безукоризненный капюшон и так называемый орлиный профиль, то изнутри было мучительно преодолеваемой неловкостью, чисто пушкинской – камер-юнкерской – борьбой за социальное достоинство и общественное положение поэта. Тень, пугающая детей и старух, сама боялась, и Алигьери бросало в жар и холод – от чудных припадков самомнения до сознания полного ничтожества.

Слава Данта была до сих пор величайшей помехой к его познанию и глубокому изучению и еще надолго ею останется. Лапидарность его – не что иное, как продукт огромной внутренней неуравновешенности, нашедшей себе выход в сонных казнях, в воображаемых встречах, в заранее обдуманных и взлелеянных желчью изысканных репликах, направленных на полное уничтожение противника, на окончательное торжество.

Сладчайший отец, наставник, разумник, опекун в который раз одергивает внутреннего разночинца четырнадцатого века, который так мучительно находил себя в социальной иерархии, в то время как Боккаччио, его почти современник, наслаждался тем же самым общественным строем, окунался в него, резвился в нем...

«Che fai?» («что делаешь?») – звучит буквально как учительский окрик – ты с ума спятил... Тогда выручает игра на регистрах, заглушающих стыд и покрывающих смущение.

Представлять себе дантовскую поэму вытянутым в одну линию рассказом или даже голосом – абсолютно неверно. Задолго до Баха и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, но лишь очень скромные прообразы будущего чудища, когда ведущим инструментом была еще цитра, аккомпанирующая голосу, Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами, и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы.

«Come avesse lo Inferno in gran dispitto» (Inf. X, 36) – стих-родоначальник всего европейского демонизма и байроничности. Между тем вместо того, чтобы взгромоздить свою скульптуру на цоколь, как сделал бы, например, Гюго, Дант обволакивает ее сурдинкой, окутывает сизым сумраком, упрятывает на самое дно туманного звукового мешка.

Он дан на ниспадающем регистре, падает, уходит вниз в слуховое окно.

Другими словами – фонетический свет выключен. Тени сизые смесились...

«Divina Commedia» не столько отнимает у читателя время, сколько наращивает его, подобно исполняемой музыкальной вещи.

Удлиняясь, поэма удаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало.

Структура дантовского монолога – L' amor, che move il sole e l'altre stelle (Par. XXXIII, 145), – построенного на органной регистровой основе, может быть хорошо понята при помощи аналогии с горными породами, чистота которых нарушена вкрапленными инородными телами. Зернистые примеси и лавовые прожилки указывают на единый сдвиг, или катастрофу, как на общий источник формообразования.

Стихи Данта сформированы и расцвечены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности.

Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи. Таким образом вы получите довольно ясное понятие о том, как соотносится у Данта форма и содержание.

Всякий период стихотворной речи – будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая – необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, «солнце», мы не выбрасываем из себя готового смысла, – это был бы семантический выкидыш, – но переживаем своеобразный цикл. Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге.

Семантические циклы дантовских песен построены таким образом, что начинается, примерно, – «мёд», а кончается – «медь»; начинается – «лай», а кончается – «лёд».

Дант, когда ему нужно, называет веки глазными губами. Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать:

Gli occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
Gocciar su per le labbra...
(Inf. XXXII, 46–47)

Итак, страданье скрещивает органы чувств, создает гибриды, приводит к губастому глазу. У Данта не одна форма, но множество форм. Они выжимаются одна из другой и только условно могут быть вписаны одна в другую. Он сам говорит:

Io premerei di mio concetto il suco (Inf. XXXII, 4) – «Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции».

То есть форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой. Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль.

Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний совершенно так же, как и отдельно произносимая смысловая единица.

Научное описание дантовской «Комедии», взятой как течение, как поток, неизбежно приняло бы вид трактата о метаморфозах и стремилось бы проникать в множественные состояния поэтической материи, подобно тому как врач, ставящий диагноз, прислушивается к множественному единству организма. Литературная критика подошла бы к методу живой медицины.

III

Вникая по мере сил в структуру «Divina Commedia», я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну, единую, единственную и недробимую строфу. Вернее, не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы. Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник. Отсутствие у меня сколько-нибудь ясных сведений по кристаллографии – обычное в моем кругу невежество в этой области, как и во многих других, – лишает меня наслаждения постигнуть истинную структуру «Divina Commedia». Но такова удивительная стимулирующая сила Данта, что он пробудил во мне конкретный интерес к кристаллографии, и в качестве благодарного читателя – lettore – я постараюсь его удовлетворить.

Формообразование поэмы превосходит наши понятия о сочинительстве и композиции. Гораздо правильнее признать ее ведущим началом инстинкт. Предлагаемые примерные определения меньше всего имеют в виду метафорическую отсебятину. Тут происходит борьба за представимость целого, за наглядность мыслимого. Лишь при помощи метафоры возможно найти конкретный знак для формообразующего инстинкта, которым Дант накапливал и переливал терцины.

Надо себе представить, таким образом, как если бы над созданием тринадцатитысячегранника работали пчелы, одаренные гениальным стереометрическим чутьем, привлекая по мере надобности всё новых и новых пчел. Работа этих пчел – всё время с оглядкой на целое – неравнокачественна по трудности на разных ступенях процесса. Сотрудничество их ширится и осложняется по мере сотообразования, посредством которого пространство как бы выходит из себя самого.

Пчелиная аналогия подсказана, между прочим, самим Дантом. Вот эти три стиха – начало шестнадцатой песни «Inferno»:

Già era in loco ove s'udia il rimbombo
    Dell'acqua che cadea nell'altro giro,
    Simile a quel che l'arnie fanno rombo.

Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны. Они всегда преследуют конкретную задачу – дать внутренний образ структуры, или тяги. Возьмем обширнейшую группу «птичьих» сравнений – все эти тянущиеся караваны то журавлей, то грачей, то классические военные фаланги ласточек, то неспособного к латинскому строю анархически беспорядочного воронья, – эта группа развернутых сравнений всегда соответствует инстинкту паломничества, путешествия, колонизации, переселения. Или же, например, возьмем не менее обширную группу речных сравнений, живописующих зарождение на Апеннинах орошающей тосканскую долину реки Арно или же спуск в долину Ломбардии альпийской вскормленницы – реки По. Эта группа сравнений, отличающаяся необычайной щедростью и ступенчатым ниспадением из трехстишия в трехстишие, всегда приводит к комплексу культуры, родины и оседлой гражданственности, к комплексу политическому и национальному, столь обусловленному водоразделами, а также мощностью и направлением рек.

Сила дантовского сравнения, как это ни странно, прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью. Скажите, пожалуйста, какая была необходимость приравнивать близящуюся к окончанию поэму к части туалета – «gonna» (по-теперешнему – «юбка», а по-староитальянскому – в лучшем случае «плащ» или вообще «платье»), а себя уподоблять портному, у которого – извините за выражение – вышел весь материал?

IV

Все знают, что Дант очень любил погоду и работал в этом смысле не хуже образцовой метеорологической станции с прекрасными наблюдателями и хорошим оборудованием. Не менее знамениты световые эффекты «Inferno» и «Purgatorio» – облачность, влажность, косое освещение, горное солнце и т. д.

По мере того как Дант всё более и более становился не по плечу и публике следующих поколений, и самим художникам, его обволакивали всё большей и большей таинственностью. Сам автор стремился к ясному и отчетливому знанию. Для современников он был труден, был утомителен, но вознаграждал за это познанием. Дальше пошло гораздо хуже. Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики, лишенный, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания. Появился таинственный Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился не кто иной, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поёт...

Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов, никого решительно не интересовало.

Сейчас я покажу, до чего мало были озабочены свеженькие читатели Данта его так называемой таинственностью. У меня перед глазами фотография с миниатюры одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века (собрание Перуджинской библиотеки). Беатриче показывает Данту Троицу. Яркий фон с павлиньими разводами – как веселенькая ситцевая набойка. Троица в вербном кружке – румяная, краснощекая, купечески-круглая. Дант Алигьери изображен весьма удалым молодым человеком, а Беатриче – бойкой и круглолицей девушкой. Две абсолютно бытовые фигурки: пышу-

щий здоровьем школяр ухаживает за не менее цветущей горожанкой.

Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, всё же увидел его из ложи немецкой бург-оперы, и когда он говорит – «Дант», сплошь и рядом нужно понимать – «Вагнер» в мюнхенской постановке.

Чисто исторический подход к Данту так же неудовлетворителен, как политический или богословский. Будущее дантовского комментария принадлежит естественным наукам, когда они для этого достаточно изощрятся и разовьют свое образное мышленье.

Мне изо всей силы хочется опровергнуть отвратительную легенду о безусловно тусклой окрашенности или пресловутой шпенглеровской коричневости Данта. Для начала сошлюсь на показание современника-иллюминатора. Эта миниатюра из той же коллекции Перуджинского музея. Она к первой песне: «Увидел зверя и вспять обратился». Вот описание расцветки этой замечательной миниатюры, более высокого типа, чем предыдущая, и вполне адекватной тексту.

«Одежда Данта ярко-голубая («azzurro chiara»). Борода у Виргилия длинная, волосы – серые. Тога тоже серая. Плащик – розовый. Горы – обнаженные, серые».

Таким образом, мы здесь видим ярко-лазурный и розовый крапы в дымчато-серой породе.

В семнадцатой песне «Inferno» имеется транспортное чудище по имени Герион, – подобие сверхмощного танка, к тому же нечто крылатое. Свои услуги он предлагает Данту и Виргилию, получив соответствующий наряд от владычной иерархии на доставку двух пассажиров в нижерасположенный восьмой круг.

Due branche avea pilose infin l'ascelle:
    Lo dosso e il petto ed ambedue le coste
    Dipinte avea di nodi e di rotelle.
Con più color, sommesse e soprapposte,
    Non fer mai drappo Tartari nè Turchi,
    Nè fur tai tele per Aragne imposte.
(Inf. XVII, 13–18)

Речь идет о расцветке кожи Гериона. Его спина, и грудь, и бока пестро расцвечены орнаментом из узелков и щиточков. Более яркой расцветки, поясняет Дант, не употребляют для своих шелков ни турецкие, ни татарские ткачи...

Ослепительна мануфактурная яркость этого сравнения, и до последней степени неожиданна торгово-мануфактурная перспектива, в нем раскрывающаяся.

По теме своей семнадцатая песнь «Ада», посвященная ростовщичеству, весьма близка и к товарному ассортименту, и к банковскому обороту. Ростовщичество, восполнявшее недостаток банковской системы, в которой уже чувствовалась настоятельная потребность, было вопиющим злом того времени, но также и необходимостью, облегчавшей товарооборот Средиземноморья. Ростовщиков позорили в церкви и в литературе, и всё же к ним прибегали. Ростовщичеством промышляли и благородные семейства: своеобразные банкиры с землевладельческой аграрной базой. Это особенно раздражало Данта.

Ландшафт семнадцатой песни – раскаленные пески, – т. е. нечто перекликающееся с аравийскими караванными путями. На песке сидят самые знатные ростовщики: Gianfigliacci и Ubbriacchi – из Флоренции, Scrovigni из Падуи. На шее у каждого из них висят мешочки, или ладанки, или кошельки – с вышитыми на них фамильными гербами по цветному фону: лазурный лев на золотом фоне – у одного; гусь, более белый, чем только что вспахтанное масло, на кроваво-красном – у другого; и голубая свинья на белом фоне – у третьего.

Прежде чем погрузиться на Гериона и спланировать на нем в пропасть, Дант обозревает эту странную выставку фамильных гербов. Обращаю внимание на то, что мешочки ростовщиков даны как образчики красок. Энергия красочных эпитетов и то, как они поставлены в стих, заглушает геральдику. Краски называются с какой-то профессиональной резкостью. Другими словами, краски даны в той стадии, когда они еще находятся на рабочей доске художника, в его мастерской. И что тут

удивительного? Дант был свой человек в живописи – приятель Джотто, внимательно следивший за борьбой живописных школ и сменой модных течений.

Credette Cimabue nella pittura...
(Purg. XI, 94)

Насмотревшись досыта на ростовщиков, садятся на Гериона. Виргилий обвивает шею Данта и говорит служебному дракону: «Спускайся широкими и плавными кругами: помни о новой ноше...».

Жажда полета томила и изнуряла людей дантовой эры не меньше, чем алхимия. То был голод по рассеченному пространству. Ориентация потеряна. Ничего не видно. Впереди только татарская спина – страшный шелковый халат Герионовой кожи. О скорости можно судить только по хлещущему в лицо воздуху. Еще не изобретена летательная машина, еще не было Леонардовых чертежей, но уже разрешена проблема планирующего спуска.

И, наконец, сюда врывается соколиная охота. Маневры Гериона, замедляющего спуск, уподобляются возвращению неудачно спущенного сокола, который, взмыв понапрасну, медлит вернуться на оклик сокольничего и, уже спустившись, обиженно вспархивает и садится поодаль.

Теперь попробуем охватить всю семнадцатую песнь в целом, но с точки зрения органической химии дантовской образности, которая ничего общего не имеет с аллегоричностью. Вместо того, чтобы пересказывать так называемое содержание, мы взглянем на это звено дантовского труда как на непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого.

Образное мышленье у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обращаемостью или обратимостью. Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле: представьте себе самолет, отвлекаясь от технической невозможности, который на полном ходу конструирует и

спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, всё же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически немыслимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимейшую принадлежность и часть самого полета и обусловливает его возможность и безопасность не в меньшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора.

Разумеется, только с большой натяжкой можно назвать развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения.

Семнадцатая песнь «Inferno» – блестящее подтверждение обратимости поэтической материи в только что упомянутом смысле. Фигура этой обратимости рисуется примерно так: завитки и щиточки на пестрой татарской коже Гериона – шелковые татарские ткани с орнаментом, развеянные на средиземноморском прилавке – морская и торговая, банковско-пиратская перспектива – ростовщичество и возвращение к Флоренции через геральдические мешочки с образчиками не бывших в употреблении свежих красок – жажда полета, подсказанная восточным орнаментом, поворачивающим материю песни к арабской сказке с ее техникой летающего ковра, – и, наконец, второе возвращение во Флоренцию при помощи незаменимого, именно благодаря своей ненужности, сокола.

Не довольствуясь этой воистину чудесной демонстрацией обратимости поэтического материала, оставляющей далеко позади все ассоциативные ходы новейшей европейской поэзии, Дант, как бы в насмешку над недогадливым читателем, уже после того, как всё разгружено, всё выдохнуто, всё отдано, спускает на землю Гериона и благосклонно снаряжает его в новое странствие, как бородку стрелы, спущенной с тетивы.

V

До нас, разумеется, не дошли Дантовы черновики. Мы не имеем возможности работать над историей его текстов. Но отсюда, конечно, еще не следует, что не было перемаранных рукописей и что текст вылупился готовым, как Леда из яйца или Афина Паллада из головы Зевса. Но злополучное шестивековое расстояние, а также весьма простительный факт недошедших черновиков сыграли с нами злую шутку.

Уже который век о Данте пишут и говорят так, как будто он изъяснялся непосредственно на гербовой бумаге. Лаборатория Данта? – Нас это не касается. Какое до нее дело невежественному пиетету. Рассуждают так, как если бы Дант имел перед глазами еще до начала работы совершенно готовое целое и занимался техникой муляжа: сначала из гипса, потом в бронзу. В лучшем случае ему дают в руки резец и позволяют скульптурничать, или, как любят выражаться, ваять. При этом забывают одну маленькую подробность: резец только снимает лишнее и черновик скульптора не оставляет материальных следов, что очень нравится публике; сама стадиальность работы скульптора соответствует серии черновиков. Черновики никогда не уничтожаются.

В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей. Здесь нам мешает привычка к грамматическому мышленью – ставить понятие искусства в именительном падеже. Самый процесс творчества мы подчиняем целевому предложному падежу и мыслим так, как если бы болванчик со свинцовым сердечком, покачавшись как следует в разные стороны, претерпев различные колебания по опросному листику: о чем, о ком, кем и чем – под конец утверждался в буддийском гимназическом покое именительного падежа. Между тем готовая вещь в такой же мере подчиняется косвенным, как и прямым падежам. К тому же наше учение о синтаксисе является мощнейшим пережитком схоластики, и, будучи в философии, в теории познания, поставлено на должное,

служебное, место, будучи совершенно преодолено математикой, которая имеет свой самостоятельный, самобытный синтаксис, – в искусствоведеньи эта схоластика синтаксиса наносит ежечасно колоссальный вред.

В европейской поэзии дальше всего ушли от дантовского метода и, прямо скажу, ему полярны, противоположны именно те, кого называют парнасцами: Эредиа, Леконт де Лиль. Гораздо ближе Бодлер. Еще ближе Верлен, и наиболее близок во всей французской поэзии Артур Рембо. Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа. Композиция его песен напоминает расписание сети воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт.

Итак, сохранность черновика – закон сохранения энергетики произведения. Для того, чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону. Именно таков закон парусного лавированья.

Давайте вспомним, что Дант Алигьери жил во времена расцвета парусного мореплаванья и высокого парусного искусства. Давайте не погнушаемся иметь в виду, что он созерцал образцы парусного лавированья и маневрированья и глубоко чтил искусство современного ему мореплаванья. Он был учеником этого наиболее уклончивого и пластического спорта, известного человечеству с древнейших времен.

Мне хочется указать здесь на одну из замечательных особенностей дантовской психики: на его страх перед прямыми ответами, быть может, обусловленный политической ситуацией опаснейшего, запутаннейшего и разбойнейшего века. В то время как вся «Divina Commedia», как было уже сказано, является вопросником и ответником, каждое прямое высказывание у Данта буквально вымучивается, то при помощи повивальной бабки – Виргилия, то при участии няньки – Беатриче и т. д.

«Inferno», песнь шестнадцатая. Разговор ведется с чисто тюремной страстностью, во что бы то ни стало использовать крошечное свидание. Вопрошают трое

именитых флорентийцев. О чем? – конечно, о Флоренции. У них колени трясутся от нетерпения, и они боятся услышать правду. Ответ получается лапидарный и жестокий – в форме выкрика; при этом у самого Данта после отчаянного усилия дергается подбородок и запрокидывается голова – и это дано ни более ни менее как в авторской ремарке:

...Cosi gridai colla faccia levata
(Inf. XVI, 76)

Иногда Дант умеет так описывать явление, что от него ровно ничего не остается. Для этого он пользуется приемом, который мне хотелось бы назвать «гераклитовой метафорой», – с такой силой подчеркивающей текучесть явлений и такими росчерками перечеркивающей его, что прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться.

Двадцать шестая песнь «Inferno», посвященная Одиссею и Диомеду, во всей композиции наиболее лавирующая, наилучше маневрирующая. По изворотливости, уклончивости, флорентийской дипломатичности и какой-то греческой хитрости она не имеет себе равных.

В ней ясно различимы две основные части: световая импрессионистическая подготовка и стройный драматический рассказ Одиссея о последнем плаванье, о выходе в атлантическую пучину и страшной гибели под звездами чужого полушария.

По вольному течению мысли разбираемая нами песня очень близка к импровизации, но если вслушаться внимательнее, то окажется, что певец внутренне импровизирует на любимом заветном греческом языке, пользуясь для этого, лишь как фонетикой и тканью, родным итальянским наречием.

Если ребенку дать тысячу рублей, а потом предложить на выбор оставить себе или сдачу, или деньги, то, конечно, он выберет сдачу, и таким способом вы сможете у него отобрать всю сумму, подарив ему гривен-

ник. Совершенно то же самое произошло с европейской художественной критикой, которая пригвоздила Данта к гравюрным ландшафтам ада. К Данту еще никто не подходил с геологическим молотком, чтобы дознаться до кристаллического строения его породы, оценить ее как горный хрусталь, подверженный самым пестрым случайностям.

Мне уже не раз приходилось говорить, что метафорические приемы Данта превосходят наши понятия о композиции, поскольку наше искусствоведение, рабствующее перед синтаксическим мышленьем, бессильно перед ними.

...Когда мужичонка, отдыхающий на холме / в ту пору года, когда тот, кто светит миру, / Перестает утаивать от нас свой лик, / И водяная мошкара уступает место комарикам, / – видит пляшущих светляков в котловине, / в той самой, может быть, где он трудился как жнец и как пахарь, – / так язычками пламени отсверкивал / пояс восьмой по счету, / весь обозримый с высоты, на которую я взошел, / И подобно тому как тот, кто отомстил при помощи медведей (пророк Елисей), / видя удаляющуюся повозку Ильи, / когда упряжка коней рванулась в небо, / смотрел во все глаза и ничего разглядеть не мог, / кроме одного-единственного пламени, / тающего, как поднимающееся облачко, – / так языкастое пламя наполняло щели гробниц, / утаивая их поживу, / и в оболочке каждого огня притаился грешник...

(Inf. XXVI, 25–39).

Если у вас не закружилась голова от этого чудесного подъема, достойного органных средств Себастьяна Баха, то попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное – его поясняющее.

Импрессионистическая подготовка встречается в целом ряде дантовских песен. Цель ее – дать в виде разбросанной азбуки, в виде прыгающего, светящегося, разбрызганного алфавита те самые элементы, которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смысловые формулы.

Так вот, в этой интродукции мы видим легчайший светящийся гераклитов танец летней мошкары, подго-

товляющий нас к восприятию важной и трагической речи Одиссея.

Наша наука говорит: отодвинь явление – и я с ним справлюсь и освою его. «Далековатость» (выражение Ломоносова) и познаваемость для нее почти равнозначащи.

У Данта расстающиеся и прощающиеся образы. Трудно спускаться по излогам его многоразлучного стиха.

Еще не успели мы оторваться от тосканского мужичонки, любующегося фосфорной пляской светляков, еще в глазах импрессионистическая рябь от колесницы Ильи, растекающейся в облачко, – как уже процитирован костер Этеокла, уже названа Пенелопа, уже проморгали троянского коня, уже Демосфен одолжил Одиссею свое республиканское красноречие и снаряжается корабль старости.

Старость в понимании Данта – прежде всего кругозорность, высшая объемность, кругосветность. В одиссеевой песне земля уже кругла.

Эта песня – о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, полярна, солона.

Всеми извилинами своего мозга дантовский Одиссей презирает склероз, подобно тому как Фаринато презирает ад: «Неужели мы рождены для скотского благополучия и остающуюся нам “горсточку вечерних чувств” –

tanto picciola vigilia
De' nostri sensi (Inf. XXVI, 114–115) –

не посвятим дерзанию – выйти на запад, за Геркулесовы вехи, туда, где мир продолжается без людей?»

Обмен веществ самой планеты осуществляется в крови – и Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль – il legno.

Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы, они – снаряды

для уловления будущего. Они требуют комментария в futurum.

Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его. Дант – антимодернист: его современность неистощима, неисчислима, неиссякаема.

Вот почему Одиссеева речь, выпуклая, как чечевица зажигательного стекла, обратима и к войне греков с персами, и к открытию Америки Колумбом, и к дерзким опытам Парацельса, и к всемирной империи Карла V.

Двадцать шестая песня прекрасно вводит нас в анатомию дантовского глаза, столь естественно приспособленного лишь для вскрытия самой структуры будущего времени. У Данта была зрительная аккомодация хищных птиц, не приспособленная к ориентации на малом радиусе, – слишком большой охотничий участок. К нему самому применимы слова Гвидо Кавальканте:

'Noi veggiam, come quei ch'ha mala luce
(Inf. X, 100)

То есть: мы – грешные души – способны видеть и различать только отдаленное будущее. И в этом своем качестве мы уподобляемся тому, кто борется с сумерками и, различая дальние предметы, не разбирает того, что вблизи.

Дант любит хореографию стиха и много над ней потрудился. В ритмике терцин двадцать шестой песни сильно выражено плясовое начало. Здесь поражает высшая беззаботность ритма. Стопы укладываются в движение вальса:

E se già fosse, non saria per tempo.
Così foss'ei, da che pure esser dee;
Ché più mi graverà, com' più m'attempo
(Inf. XXVI, 10–12)

Нам – иностранцам – трудно проникнуть в последнюю тайну чужеродного стиха. Не нам судить, не за нами

последнее слово, но мне представляется, что здесь именно та пленительная уступчивость итальянской речи, которую может до конца понять только слух прирожденного итальянца. Здесь я цитирую Марину Цветаеву, которая обмолвилась: «уступчивостью речи русской».

Если следить внимательно за движениями рта у толкового чтеца, то покажется, будто он дает урок глухонемым, то есть работает с таким рассчетом, чтобы быть понятым без звука, артикулируя каждую гласную с педагогической наглядностью. И вот, достаточно посмотреть, как звучит двадцать шестая песнь, чтоб ее услышать! Я бы сказал, что в этой песне беспокойные, дергающиеся гласные.

Вальс – по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невозможно в культуре эллинской, египетской, но мыслимо в китайской и вполне законно в новой европейской. В основе вальса чисто европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушиванье к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, всё наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку.

VI

Поэзия, завидуй кристаллографии, кусай ногти в гневе и бессилии: ведь признано же, что математические комбинации, необходимые для кристаллообразования, невыводимы из пространства трех измерений. Тебе же отказывают в элементарном уважении, которым пользуется любой кусок горного хрусталя.

Дант и его современники не знали геологического времени. Им были неведомы палеонтологические часы – часы каменного угля, часы инфузорийного известняка – часы зернистые, крупичатые, слойчатые. Они кружились в календаре, делили сутки на квадранты. Однако средневековье не помещалось в системе Птоломея – оно прикрывалось ею.

К библейской генетике прибавили физику Аристотеля. Эти две плохо соединимые вещи не хотели сращиваться. Огромная взрывчатая сила Книги Бытия – идея спонтанного генезиса – со всех сторон наступала на крошечный островок Сорбонны, и мы не ошибемся, если скажем, что дантовы люди жили в архаике, которую по всей окружности омывала современность, как тютчевский океан объемлет шар земной.

Нам уже трудно себе представить, каким образом абсолютно всем знакомые вещи – школьная шпаргалка, входившая в программу начального обучения, каким образом вся библейская космогония с ее христианскими приложениями могла восприниматься тогдашними образованными людьми буквально как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск.

И если мы с такой точки зрения подойдем к Данту, то окажется, что в предании он видел не столько священную, ослепляющую его сторону, сколько предмет, обыгрываемый при помощи горячего репортажа и страстного экспериментированья.

В двадцать шестой песне «Paradiso» Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов – автор Апокалипсиса.

Я утверждаю, что все элементы современного экспериментированья имеются налицо в дантовском подходе к преданию. А именно: создание специальной нарочитой обстановки для опыта, пользованье приборами, в точности которых нельзя усумниться, и проверка результата, апеллирующая к наглядности.

Ситуация двадцать шестой песни «Paradiso» может быть определена как торжественный экзамен в концертной обстановке и на оптических приборах. Музыка и оптика образуют узел вещи.

Антиномичность дантовского опыта заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом. Пример извлекается из патриаршей торбы древнего сознания с тем, чтобы быть возвращенным в нее обратно, как только минует надобность. Эксперимент, выдергивая

из суммы опыта те или иные нужные ему факты, уже не возвращает их обратно по заемному письму, но пускает в оборот. Евангельские притчи и схоластические примерчики школьной науки суть поедаемые и уничтожаемые злаки. Экспериментальная же наука, вынимая факты из связной действительности, образует из них как бы семенной фонд – заповедный, неприкосновенный и составляющий как бы собственность нерожденного и долженствующего времени. Позиция экспериментатора по отношению к фактологии, поскольку он стремится к смычке с ней в самой достоверности, по существу своему зыбуча, взволнованна и вывернута на сторону. Она напоминает уже упомянутую мной фигуру вальсированья, ибо после каждого полуоборота на отставленном носке пятки танцора хоть и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно. Кружащий нам головы мефисто-вальс экспериментированья был зачат в кватроченто, а может быть, и задолго до него, и был он зачат в процессе поэтического формообразования в волновой процессуальности, в обратимости поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой.

За богословской терминологией, школьной грамматикой и аллегорическим невежеством мы проглядели экспериментальные пляски Дантовой «Комедии», мы облагообразили Данта по типу мертвой науки, в то время как его теология была сосудом динамики.

Для осязающей ладони, наложенной на горлышко нагретого кувшина, – он получает свою форму именно потому, что он теплый. Теплота в данном случае первее формы, и скульптурную функцию выполняет именно она. В холодном виде, насильственно оторванная от своей накаленности, Дантова «Комедия» годится только для разбора механистическими щипчиками, а не для чтения, не для исполнения:

Come quando dall'acqua o dallo specchio
Salta lo raggio all'opposita parte,
Salendo su per lo modo parecchio

A quel che scende, e tanto si diparte
Dal cader della pietra in egual tratta,
Sì come mostra esperienza ed arte...
(Purg. XV, 16–21)

...Подобно тому как солнечный луч, ударяющий в поверхность воды или в зеркало, отпрядывает назад под углом, который соответствует углу его падения, что отличает его от упавшего камня, который отскакивает перпендикулярно от земли, – что подтверждается и на опыте, и на искусстве...

В ту минуту, когда у Данта забрезжила потребность в эмпирической проверке данных предания, когда у него впервые появился вкус к тому, что я предлагаю назвать священной – в кавычках – индукцией, концепция «Divina Commedia» была уже сложена и успех ее был уже внутренне обеспечен.

Поэма самой густолиственной своей стороной обращена к авторитету – она всего широкошумнее, всего концертнее именно тогда, когда ее голубит догмат, канон, твердое златоустово слово. Но вся беда в том, что в авторитете или, вернее, в авторитарности мы видим лишь застрахованность от ошибок и совсем не разбираемся в той грандиозной музыке доверчивости, доверия, тончайших, как альпийская радуга, нюансах вероятности и уверованья, которыми распоряжается Дант.

E come il fantolin corre alla mamma –

так ластится Дант к авторитету.

Ряд песен «Paradiso» даны в экзаменационной оболочке, в твердой капсуле экзамена. В некоторых местах даже явственно слышится хриплый бас экзаменатора и дребезжащий голосок бакалавра.

Для уразумения самой природы дантовского общения с авторитетами, то есть формы и метода его познания, необходимо учесть и концертную обстановку школярских песен «Комедии», и подготовку самих органов для восприятия. Я уже не говорю о совершенно замечательном по своей постановке эксперименте со свечой и

тремя зеркалами, где доказывается, что обратный путь света имеет своим источником преломление луча, но не могу не отметить подготовку глаза к апперцепции новых вещей. Эта подготовка развивается в настоящее анатомирование: Дант угадывает слоистое строение сетчатки: «di gonna in gonna...». Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее – она способствует обмену мнений, увязывает его, благоприятствует силлогистическому пищеварению, растягивает предпосылки и сжимает выводы. Роль ее всасывающая и рассасывающая, роль ее чисто химическая.

Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью, когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи; когда сопрягаешься и соизмеряешь свои интонации с перекличками оркестровых и тематических групп, возникающих ежеминутно на изрытой и всколебленной смысловой поверхности; когда начинаешь улавливать сквозь дымчато-кристаллическую породу формозвучания внедренные в нее вкрапленности, – то есть призвуки и примыслы, присужденные ей уже не поэтическим, а геологическим разумом, – тогда чисто голосовая, интонационная и ритмическая работа сменяется более мощной координирующей деятельностью – дирижированием, и над голосоведущим пространством вступает в силу рвущая его гегемония дирижерской палочки, выпячиваясь из голоса, как более сложное математическое измерение из трехмерности.

Что первее – слушанье или дирижированье?

Если дирижированье лишь подталкиванье и без того катящейся музыки, то к чему оно, если оркестр и сам по себе хорош, если он безукоризненно сыгрался?

Оркестр без дирижера, лелеемый как мечта, принадлежит к тому же разряду «идеалов» всеевропейской пошлости, как всемирный язык эсперанто, символизирующий лингвистическую сыгранность всего человечества.

Посмотрим, как появилась дирижерская палочка, и мы увидим, что пришла она не поздно и не рано, а именно тогда, когда ей следовало прийти, и пришла как новый,

самобытный вид деятельности, творя по воздуху свое новое хозяйство.

Послушаем, как родилась или, вернее, вылупилась из оркестра современная дирижерская палочка.

1732 г. – такт (темп или удар) – раньше отбивался ногой, теперь обыкновенно рукой. Дирижер – conducteur – der Anführer (Вальтер. «Музыкальный словарь»).

1753 г. – барон Гримм называет дирижера Парижской оперы дровосеком, согласно обычаю отбивать такт во всеуслышанье, обычай, который со времен Люлли господствовал во французской опере (Шюнеман. «Geschichte der Dirigierens», 1913).

1810 г. – на Франкенгаузенском музыкальном празднестве Шпор дирижировал палочкой, скатанной из бумаги, без малейшего шума и без всяких гримас (Шпор. «Автобиография»)[1].

Дирижерская палочка сильно опоздала родиться: химически реактивный оркестр ее предварил. Полезностью дирижерской палочки далеко не исчерпывается ее мотивировка. В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний, эта палочка далеко не внешний, административный придаток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве. Она не что иное, как танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции.

Прошу также отнюдь не считать ее добавочным немым инструментом, придуманным для вящей наглядности и доставляющим дополнительное наслаждение. В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра. Но как содержит? Она не пахнет ими и не может пахнуть. Она не пахнет точно так же, как химический знак хлора не пахнет хлором, как формула нашатыря или аммиака не пахнет аммиаком или нашатырем.

[1] А. Карс. История оркестровки. Музгиз, 1932. – *Примеч. автора.*

Дант выбран темой настоящего разговора не потому, чтобы я предлагал сосредоточить на нем внимание в порядке учебы у классиков и усадить его за своеобразным кирпотинским табльдотом вместе с Шекспиром и Львом Толстым, но потому, что он самый большой и неоспоримый хозяин обратимой и обращающейся поэтической материи, самый ранний и в то же время самый сильный химический дирижер, существующий только в наплывах и волнах, только в подъемах и лавированьях поэтической композиции.

VII

Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра, в которых для внешнего уха наиболее различимы сравнения, тождественные с порывами, и сольные партии, то есть арии и ариозо – своеобразные автопризнания, самобичевания, автобиографии, иногда короткие и умещающиеся на ладони, иногда лапидарные, как надгробная надпись, иногда развернутые, как похвальная грамота, выданная средневековым университетом; иногда сильно развитые, расчлененные и достигшие драматической оперной зрелости, как, например, знаменитая кантилена Паоло.

Тридцать третья песнь «Inferno», содержащая рассказ Уголино о том, как его с тремя сыновьями уморил голодом в тюремной башне пизанский архиепископ Руджиери, дана в оболочке виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый отравленный мед. В мире не существует силы, которая могла бы ускорить движение меда, текущего из наклоненной склянки. Поэтому виолончель могла сложиться и оформиться только тогда, когда были преодолены бездумные солнечные часы и бывший наблюдатель теневой палочки, передвигающейся по римским цифрам на песке, превратился в страстного соучастника дифференциальной муки, в страстотерпца бесконечно малых. Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила. Спросите у Брамса – он это знает. Спросите у Данта – он это слышал.

Рассказ Уголино – одна из самых значительных дантовских арий, один из тех случаев, когда человек, получив какую-то единственную возможность быть выслушанным, которая никогда уже больше не повторится, весь преображается на глазах у слушателя, играет на своем несчастии, как виртуоз, извлекает из своей беды дотоле никем не слышанный и ему самому неведомый тембр.

Следует твердо помнить, что тембр для меня – структурное начало, подобно щелочности или кислотности того или иного химического соединения. Колба не является пространством, в котором совершается химическая реакция. Это было бы чересчур просто.

Виолончельный голос Уголино, страшного, обросшего тюремной бородой, голодающего и запертого вместе с тремя сыновьями-птенцами, из которых один носит резко скрипичное имя Ансельмуччио, выливается из узкой щели:

Breve pertugio dentro dalla muda –
(Inf., XXXIII, 22)

он вызревает в коробке тюремного резонатора, – тут виолончель не на шутку братается с тюрьмой.

Il carcere – тюрьма дополняет и акустически обусловливает речевую работу автобиографической виолончели.

В подсознании итальянского народа тюрьма играла выдающуюся роль. Тюремные кошмары всасывались с молоком матери. Кватроченто бросало людей в тюрьму с удивительной беспечностью. Обыкновенные тюрьмы были доступны обозрению, как церкви или наши музеи. Интерес к тюрьме эксплуатировался как тюремщиками, так и устрашающим аппаратом маленьких государств. Между тюрьмой и свободным наружным миром существовало оживленное общение, напоминающее диффузию – взаимное просачиванье.

И вот, история Уголино – один из бродячих анекдотов, кошмарик, которым матери пугают детей, один из тех приятных ужасов, которые с удовольствием про-

борматываются, ворочаясь с боку на бок в постели, как средство от бессонницы, – она балладно общеизвестный факт, подобно Бюргеровой «Леноре», «Лорелее» или «Erlkönig'y».

В таком виде она соответствует колбе, столь доступной и понятной, независимо от качества химического процесса, в ней совершающегося.

Но виолончельное largo, преподносимое Дантом от лица Уголино, имеет свое пространство, свою структуру, раскрывающуюся через тембр. Колба-баллада с ее общеизвестностью разбита вдребезги. Начинается химия с ее архитектонической драмой.

'I' non so chi tu sei, nè per che modo
 Venuto se' quaggiù; ma Fiorentino
 Mi sembri veramente quand'io t'odo,
Tu dei saper ch'io fui Conte Ugolino...'
(Inf., XXXIII, 10–14)

«Я не знаю, кто ты и как сюда сошел, но по говору ты мне кажешься настоящим флорентийцем. Ты должен знать, что я был Уголино...»

«Ты должен знать», «tu dei saper» – первый виолончельный нажим, первое выпячиванье темы.

Второй виолончельный нажим: если ты не заплачешь сейчас, то я не знаю, что же способно выжать слезы из глаз твоих... Здесь раскрываются воистину безбрежные горизонты сострадания. Больше того – сострадающий приглашается как новый партнер, уже звучит из отдаленного будущего его вибрирующий голос.

Однако я не случайно упомянул про балладу: рассказ Уголино именно баллада, хотя и заключенная в тюремную реторту. Здесь следующие элементы баллады: разговор отца с сыновьями (вспомните «Лесного царя»); погоня за ускользающей скоростью, то есть, продолжая параллель с «Лесным царем», в одном случае – бешеный скок с трепещущим сыном на руках, в другом – тюремная ситуация, то есть отсчет капающих тактов, приближающих отца с тремя детьми к математически представимому, но для отцовского сознания невозможному порогу

голодной смерти. Тот же ритм скачки дан здесь в скрытом виде – в глухих завываниях виолончели, которая из всех сил стремится выйти из ситуации и дает звуковую картину еще более страшной, медленной погони, разлагая скорость на тончайшие фибры.

Наконец, подобно тому как виолончель сумасбродно беседует сама с собой и выжимает из себя вопросы и ответы, рассказ Уголино интерполируется трогательными и беспомощными репликами сыновей:

...ed Anselmuccio mio
Disse: "Tu guardi sì, padre: che hai?"
(Inf. XXXIII, 30–31)

...и Ансельмуччо мой сказал: «Отец, куда ты смотришь? Что с тобой?»

То есть драматическая структура самого рассказа вытекает из тембра, а вовсе не сам тембр подыскивается для нее и напяливается на нее, как на колодку.

VIII

Inferno – это ломбард, в котором заложены без выкупа все известные Данту страны и города. Мощнейшая конструкция инфернальных кругов имеет каркас. Ее не передать в виде воронки; ее не изобразить на рельефной карте: Ад висит на железной проволоке городского эгоизма. Неправильно мыслить Inferno как нечто объемное, как некое соединение огромных цирков, пустынь с горящими песками, смердящих болот, вавилонских столиц и докрасна раскаленных мечетей. Ад ничего в себе не заключает и не имеет объема, подобно тому, как эпидемия, поветрие язвы или чумы, подобно тому, как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной.

Городолюбие, городострастие, городоненавистничество – вот материя Inferno. Кольца Ада не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеян всюду: он им окружен. Мне хочется сказать, что Inferno окружен Флоренцией. Итальянские

города у Данта – Пиза, Флоренция, Лукка, Верона – эти милые гражданские планеты – вытянуты в чудовищные кольца, растянуты в пояса, возвращены в туманное газообразное состояние.

Антиландшафтный характер Inferno составляет как бы условие его наглядности.

Представьте себе, что производится грандиозный опыт Фуке, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга: здесь пространство существует лишь постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд. Уточнить образы Данта так же немыслимо, как перечислить фамилии людей, участвовавших в переселении народов.

«Подобно тому как фламандцы между Гуццантом и Брюгге, опасаясь нахлестывающего морского прилива, воздвигают плотины, чтобы море побежало вспять; и наподобие того как падованцы сооружают насыпи вдоль набережной Бренты в заботе о безопасности своих городов и замков в предвиденье весны, растапливающей снега на Киярентане (часть снеговых Альп), – такими были и эти, хотя и не столь монументальные, дамбы, кто бы ни был строивший их инженер...».

Здесь язык многочленного маятника, раскачивающегося от Брюгге до Падуи, читает курс европейской географии, лекцию по инженерному искусству, по технике городской безопасности, по организации общественных работ и по государственному значению для Италии альпийского водораздела.

Мы – ползающие на коленях перед строчкой стиха, – что сохранили мы из этого богатства? Где восприемники его, где его ревнители?

Как быть с нашей поэзией, позорно отстающей от науки?

Страшно подумать, что ослепительные взрывы современной физики и кинетики были использованы за шестьсот лет до того, как прозвучал их гром, и нету слов, чтобы заклеймить постыдное, варварское к ним равнодушие печальных наборщиков готового смысла.

Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же уничтожает.

Из всех наших искусств только живопись, притом новая французская, еще не перестала слышать Данта, – это живопись, удлиняющая тела лошадей, приближающихся к финишу на ипподроме.

Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебания.

Птоломей вернулся с черного крыльца... Напрасно жгли Джордано Бруно.

Наши создания еще в утробе своей известны всем и каждому, а дантовские многочленные, многопарусные и кинетически раскаленные сравнения до сих пор сохраняют прелесть никому не сказанного.

Каждый раз, когда метафора поднимает до членораздельного порыва растительные краски бытия, я с благодарностью вспоминаю Данта.

Изумительна его рефлексология речи – целая до сих пор не созданная наука о спонтанном психофизиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говоренью, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться.

Здесь он ближе всего подходит к волновой теории звука и света, детерминирует их родство.

«И подобно тому как зверь, накрытый попоной, нервничает и раздражается и только шевелящиеся складки материи выдают его неудовольствие, так же первосозданная душа (Адама) изъявила мне сквозь оболочку (света), до чего ей приятно и весело ответить на мой вопрос...» (Par. XXVI, 97–102).

В третьей части «Комедии» («Paradiso») я вижу настоящий кинетический балет. Здесь всевозможные виды световых фейерверков и плясок – вплоть до пристукиванья свадебных каблучков.

«Передо мной пылали четыре факела, и тот, который ближе, вдруг оживился и так зарозовел, как если бы Юнона и Марс преобразились в птиц и обменялись крыльями...» (Par. XXVII, 10–15).

Не правда ли, странно: человек, который собрался говорить, вооружается луком, делает припас бородатых стрел, приготовляет зеркала и выпуклые чечевичные стекла и щурится на звезды, как портной, вдевающий нитку в игольное ушко...

Эта сборная цитата, сближающая разные места «Комедии», придумана мною для наводящей характеристики речеподготовляющих ходов дантовской поэзии.

Подготовка речи еще более его сфера, нежели сама артикуляция, то есть речь.

Вспомните дивную мольбу, обращенную Виргилием к хитрейшему из греков.

Вся она зыблется мягкостью итальянских дифтонгов.

Эти виющиеся, заискивающие и заикающиеся язычки незащищенных светильников, лопочущие о промасленном фитиле...

S'io meritai di voi assai o poco...

По голосу Дант определял происхождение, судьбу и характер человека, как современная ему медицина разбиралась в здоровье по цвету мочи.

IX

Он преисполнен чувством неизъяснимой благодарности к тому кошничному богатству, которое падает ему в руки. Ведь у него немалая забота: надо приуготовить пространство для наплывов, надо снять катаракту с жесткого зрения, надо позаботиться о том, чтобы щедрость изливающейся поэтической материи не протекла между пальцами, не ушла в пустое сито:

Tutti dicean: *Benedictus qui venis*,
E fior gittando di sopra e dintorno:
Manibus o *date lilia plenis*.
(Purg. XXX, 19–21)

Секрет его емкости тот, что ни единого словечка он не привносит от себя. Им движет всё что угодно, только не выдумка, только не изобретательство. Дант и фантазия – да ведь это несовместимо! Стыдитесь, французские романтики, несчастные incroyables'ы в красных жилетах, оболгавшие Алигьери! Какая у него фантазия – он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик, он весь изогнулся в позе писца, испуганно косящегося на иллюминованный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора.

Выше я сказал, что «Комедия» имела предпосылкой как бы гипнотический сеанс. Это верно, но, пожалуй, слишком громко. Если взять это изумительное произведение под углом письменности, под углом самостоятельного искусства письма, которое в 1300-м году было вполне равноправно с живописью, с музыкой и стояло в ряду самых уважаемых профессий, то ко всем предложенным аналогиям прибавится еще новая – письмо под диктовку, списыванье, копированье.

Иногда – очень редко – он показывает нам свой письменный прибор: перо называется «penna», то есть участвует в птичьем полете; чернило называется «echiostro», то есть монастырская принадлежность; стихи называются тоже «echiostri», или обозначаются латинским школьным «versi», или же, еще скромнее, – «carte», то есть изумительная подстановка вместо стихов – страницы.

И когда уже написано и готово, на этом еще не ставится точка, но необходимо куда-то понести, кому-то показать, чтобы проверили и похвалили.

Тут мало сказать – списыванье: тут чистописанье под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор-указчик гораздо важнее так называемого поэта.

– Вот еще немного потружусь, а потом надо показать тетрадь, облитую слезами бородатого школьника, строжайшей Беатриче, которая сияет не только славой, но и грамотностью.

Задолго до азбуки цветов Артура Рембо Дант сопряг краску с полногласием членораздельной речи, но он красильщик, текстильщик; азбука его – алфавит развеваю-

щихся тканей, окрашенных цветными порошками, растительными красками.

Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.
(Purg. XXX, 31–33)

Его порывы к краскам скорее могут быть названы текстильными порывами, нежели алфавитными. Краска для него распахивается только в ткани. Текстиль у Данта – высшее напряжение материальной природы, как субстанции, определяемой окрашенностью. А ткачество – занятие, наиболее близкое к качественности, к качеству.

До чего у него развито концертное чувство, виртуозность! В восемнадцатой песне «Paradiso» Карл Великий, Роланд, Годфред и Роберто Гвискардо, фосфоресцирующие в алмазном кресте, не могут удержаться, чтобы не ответить Беатриче, перечисляющей их имена, световыми сигналами: они раскланиваются, они бисируют...

А душа доброго флорентийского старосты – Дантова прадеда – Гвидо Каччагвидо – напрашивается на комплимент со стороны тут же присутствующего правнука: – Мой прадед, – говорит Дант, – дал мне понять, что он далеко не последний артист в сонме прочих вокальных исполнителей.

Теперь я попробую описать один из бесчисленных дирижерских полетов дантовой палочки. Мы возьмем этот полет вкрапленным в реальную оправу драгоценного и мгновенного труда. Начнем с письма. Перо рисует каллиграфические буквы, выводит имена собственные и нарицательные. Перо – кусочек птичьей плоти. Дант, никогда не забывающий происхождения вещей, конечно, об этом помнит. Техника письма с его нажимами и закруглениями перерастает в фигурный полет птичьих стай:

E come augelli surti di riviera,
Quasi congratulando a lor pasture,
Fanno di sè or tonda or altra schiera,

Sì dentro ai lumi sante creature
Volitando cantavano, e faciensi
Or D, or I, or L, in sue figure.
(Par. XVIII, 73–78)

Подобно тому как буквы под рукой у писца, повинующегося диктору и стоящего вне литературы как готового продукта, идут на приманку смысла, как на сладостный корм, так же точно и птицы, намагниченные зеленой травой, – то врозь, то вместе клюют что попало, то разворачиваясь в окружность, то вытягиваясь в линию.

Письмо и речь несоизмеримы. Буквы соответствуют интервалам. Старая итальянская грамматика, так же как и наша русская, – всё та же волнующаяся птичья стая, всё та же извечная тосканская «schiera», то есть флорентийская толпа, меняющая законы, как перчатки, и забывающая к вечеру изданные сегодня утром для общего блага указы.

Нет синтаксиса – есть намагниченный порыв, тоска по корабельной корме, тоска по червячному корму, тоска по неизданному закону, тоска по Флоренции.

X

Вернемся еще раз к вопросу о дантовском колорите.

Внутренность горного камня, запрятанное в нем алладиново пространство, фонарность, ламповость, люстровая подвесочность заложенных в нем рыбьих комнат – наилучший из ключей к уразумению «Комедии».

Минералогическая коллекция – прекраснейший органический комментарий к Данту.

Позволю себе маленькое автобиографическое признание: черноморские камушки, выбрасываемые приливом, оказали мне немалую помощь, когда созревала концепция этого разговора. Я откровенно советовался с халцедонами, сердоликами, кристаллическими гипсами, шпатами, кварцами и т. д. Тут я понял, что камень – как бы дневник погоды, как бы метеорологический сгусток. Камень – не что иное, как сама погода, выключенная из атмосферического и упрятанная в функциональное пространство.

Для того, чтобы это понять, надо себе представить, что все геологические изменения и самые сдвиги вполне разложимы на элементы погоды. В этом смысле метеорология первичнее минералогии, объемлет ее, омывает, одревливает и осмысливает.

Прелестные страницы, посвященные Новалисом горняцкому, штейгерскому делу, конкретизируют взаимосвязь камня и культуры, выращивая культуру, как породу, высвечивают ее из камня-погоды.

Камень – импрессионистический дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только прошлое, он и будущее, в нем есть периодичность. Он алладинова лампа, проницающая геологический сумрак будущих времен.

Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени, а может быть, и наоборот – вынужден был пойти на глоссолалию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий – именно потому, что слышал обертона времени.

Избранный им метод анахронистичен – и Гомер, выступающий со шпагой, волочащейся на боку, в сообществе Виргилия, Горация и Лукиана из тусклой тени орфеевых хоров, где они вчетвером коротают бесслезную вечность в литературной беседе, – наилучший его выразитель.

Показателями стояния времени у Данта являются не только круглые астрономические тела, но решительно все вещи и характеры. Всё машинальное ему чуждо. К каузальной причинности он брезглив: такие пророчества годятся свиньям на подстилку –

Faccian le bestie Fiesolane strame
Di lor medesme, e non tocchin la pianta,
S'alcuna surge ancor nel lor letame...
(Inf. XV, 73–75)

На прямой вопрос, что такое дантовская метафора, я бы ответил – не знаю, потому что определить метафору можно только метафорически, и это научно обосновываемо. Но мне кажется, что метафора Данта обозначает

стояние времени. Ее корешок не в словечке «как», но в слове «когда». Его «quando» звучит как «come».

Снова и снова я обращаюсь к читателю и прошу его нечто себе «представить», то есть обращаюсь к аналогии, ставящей себе единственную цель – восполнить недостаточность нашей определительной системы.

Итак, вообразите себе, что в поющий и ревущий орган вошли, как в приоткрытый дом, и скрылись в нем патриарх Авраам и царь Давид, весь Израиль с Исааком, Иаковом и всеми их родичами, и Рахилью, ради которой Иаков столько претерпел.

А еще раньше в него вошли наш праотец Адам с сыном своим Авелем, и старик Ной, и Моисей – законодатель и законопослушник...

Trasseci l'ombra del primo parente,
D'Abel suo figlio, e quella di Noè,
Di Moisè legista e ubbidiente;
Abraam patriarca, e David re,
Israel con lo padre, e co' suoi nati,
E con Rachele, per cui tanto fe'...
(Inf. IV, 55–60)

После этого орган приобретает способность двигаться – все трубы его и меха приходят в необычайное возбуждение, и, ярясь и неистовствуя, он вдруг начинает пятиться назад.

Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смесились и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой «Комедии».

Отнять Данта у школьной риторики – значит оказать немаловажную услугу всему европейскому просвещению. Я надеюсь, что здесь не потребуется вековых трудов, но только дружными международными усилиями удастся создать подлинный антикомментарий к работе целого ряда поколений схоластов, ползучих филологов, лжебиографов. Неуважение к поэтической материи, которая постигается лишь через исполнительство, лишь

через дирижерский полет, – оно-то и было причиной всеобщей слепоты к Данту – величайшему хозяину и распорядителю этой материи, величайшему дирижеру европейского искусства, опередившему на целые столетия формирование оркестра, адекватного – чему? – интегралу дирижерской палочки...

Каллиграфическая композиция, осуществляемая средствами импровизации, – такова приблизительно формула дантовского порыва, взятого одновременно и как полет, и как нечто готовое. Сравнения суть членораздельные порывы.

Самые сложнейшие конструктивные части поэмы выполняются на дудочке, на приманке. Сплошь и рядом дудочка предпосылается вперед. Тут я имею в виду знаменитые дантовские интродукции, выпускаемые им как будто наудачу, как будто пробные шары.

Quando si parte il giuoco della zara,
  Colui che perde si riman dolente,
  Ripetendo le volte, e tristo impara:
Con l'altro se ne va tutta la gente:
  Qual va dinanzi, e qual di retro il prende,
  E qual da lato gli si reca a mente.
Ei non s'arresta, e questo e quello intende;
  A cui porge la man più non fa pressa;
  E così dalla calca si difende.
(Purg. VI, 1–9)

«...Когда заканчивается игра в кости, проигравший остается в печальном одиночестве и повторяет игру, уныло перебрасывая костяшки. Вслед за выигравшим увязывается вся компания: кто забегает вперед, кто одергивает его сзади, кто подмазывается к нему сбоку, напоминая о себе; но счастливец идет себе дальше, всех без различия выслушивает и при помощи рукопожатий освобождается от назойливых приставал...»

И вот «уличная» песнь «Inferno» с ее толкотней назойливых душ, требующих, во-первых, – сплетен, во-вторых, – новостей и, в-третьих, снова сплетен, идет на приманке жанра, на типичной фламандской дудочке, которая стала живописью только триста лет спустя.

Напрашивается еще одно любопытное соображение: комментарий – неотъемлемая структурная часть самой «Комедии». Чудо-корабль вышел из верфи вместе с прилипшими к нему ракушками. Комментарий выводится из уличного говора, из молвы, из многоустой флорентийской клеветы. Он неизбежен, как Альциона, вьющаяся за батюшковским кораблем.

...Вот, вот, посмотрите: идет старый Марцукко – как он прекрасно держался на похоронах сына. Замечательно мужественный старик... А вы знаете, Пьетро де ла Брочья совсем напрасно отрубили голову – он чист как стеклышко, тут замешана черная женская рука... Да вот, кстати, он сам – подойдем, спросим...

Поэтическая материя не имеет голоса, она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва. Если перо обмакивается в чернильницу, то ставшая, остановленная вещь есть не что иное, как буквенница, вполне соизмеримая с чернильницей.

Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование: текстильные, парусные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности.

Другими словами – нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направление – дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве.

Здесь всё вывернуто: существительное является целью, а не подлежащим фразы. Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста.

Разговор о Данте
Из черновиков

(1)

[.....] оживление и сторицей вознаграждает усилие чтеца. Внутренний образ стиха <...> его маску...

Современная русская поэзия пала так низко, что [сочинять на] [говорить 1 нрзб] читать вслух так же отвратительно, как оказывать услуги.

(2)

Вообразите <...> после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения. [Например: тебе сказали по-английски: раскрой книгу. Книга тобой раскрыта, приказ дошел, исполнен. Но ты уже не можешь] В поэзии важен <...> чувству исполненного приказа.

(3)

Что же такое образ – орудие в метаморфозе скрещенной поэтической речи?

При помощи Данта мы это поймем. При его помощи мы почувствуем стыд за современников, если стыд еще не отсырел. Но Дант нас не научит орудийности – он обернулся и уже исчез. Он сам орудие в метаморфозе свертывающегося и развертывающегося литературного времени, которое мы перестали слышать, но изучаем и у себя и на Западе как пересказ так называемых «культурных формаций».

Здесь уместно немного поговорить о понятии так называемой культуры и задаться вопросом, так ли уж бесспорно поэтическая речь целиком укладывается в содержание культуры, которая есть не что иное, как соотносительное приличие задержанных в своем развитии и остановленных в пассивном понимании исторических формаций.

[«Египетская культура» означает, в сущности, египетское приличие, «средневековая» – значит средневековое приличие. Любители понятия культуры, не

согласные по существу с культом Амон-Ра, с тезисами Триентского Собора, втягиваются в круг, так сказать, неприличного приличия.]

Любители понятия культуры втягиваются поневоле в круг, так сказать, не приличного приличия. Оно-то и есть содержание культуропоклонства, захлестнувшего в прошлом столетии университетскую и школьную Европу, отравившего кровь подлинным строителям очередных исторических формаций и, что всего обиднее, сплошь и рядом придающего форму законченного невежества тому, что могло бы быть живым, конкретным, блестящим, уносящимся и в прошлое, и в будущее знанием.

Втискивать поэтическую речь в «культуру» как в пересказ исторической формации несправедливо потому, что при этом игнорируется ее сырьевая природа. Вопреки тому, что принято думать, поэтическая речь бесконечно более сыра, бесконечно более неотделанна, чем так называемая «разговорная». С исполнительскою культурой она соприкасается именно через сырье. Я покажу это на примере Данта и предварительно замечу, что нету момента во всей Дантовой «Комедии», который бы прямо или косвенно не подтверждал сырьевой самостоятельности поэтической речи.

Узурпаторы папского престола могли не бояться звуков, которые насылал на них Дант, они могли быть равнодушны к орудийной казни, которой он их предал, следуя законам поэтической метаморфозы, но разрыв папства как исторической формации здесь предусмотрен и разыгран, поскольку обнажилась, обнаружилась бесконечная сырость поэтического звучания, внеположного культуре как приличию, всегда не доверяющего ей, оскорбляющего ее своею настороженностью и выплевывающего ее, как полосканье, которым прочищено горло.

(4)

[.....] оскорбили бурсацкой кличкой «классиков», заключаются именно в том, что вместе с ними нужно куда-то бежать [, что впереди ожидает безмерная спортивная радость соревнования] по эллипсу динамического

бессмертия, что пониманию нет границ, и это-то и заставляет бегать вокруг труда, подмигивать, искать молодого смысла старой мудрости уже не в книге, а в прищуренных зрачках.

«Он отвернулся <...> победителем».

(5)

Но в ответе Вергилия самый вопрос Данта уже набухает. Со свойственной ему педагогической, профессорской зоркостью он отвечает на стимул к вопросу, вылущивая его из самой формулировки Данта. Все они, говорит Вергилий, будут прикрыты, гробницы будут опечатаны, когда воскресшая плоть этих персонажей, согнанная трубой архангела на Страшный суд в долину Иосафата, вернется оттуда, но уже не в реальные могилы, а сюда – с костью и с мясом – и здесь приляжет к теням. Это удовольствие предстоит Эпикуру и его приверженцам.

Таким образом, все полезные сведения энциклопедического характера оказываются сообщенными уже на пятнадцатом стихе разбираемой песни. Амплитуда беседы медленно и упорно расширяется: косвенно вводятся массовые сцены и толповые образы (мобилизация в долину Иосафата, командировка за плотью и т. д.), в то время как самый ландшафт абсолютно пустынен, без людей. К концу первого вергилиева ответа маятник беседы раскачивается уже во весь диаметр сумрачной инженерно-кладбищенской равнины, изрезанной огнепроводами. Но эта равнина пока что не имеет исторического лица. Еще не встал во весь рост великолепный Фаринато, попирающий ад наподобие большого барина, попавшего в тюрьму.

(6)

То, что было сказано о множественности форм, применимо и к словарю. Я вижу у Данта множество словарных тяг. Есть тяга варварская – к германской шипучести и славянской какофонии; есть тяга латинская – то к «Dies irae» и к «Benedictus qui venis», то к кухонной латыни. Есть огромный порыв к говору родной провинции – тяга тосканская [.....]

(7)

Дело в том, что «Inferno», взятый как проблематика, посвящен физике твердых тел. Здесь в различной социальной одежде – то в исторической драме, то в механике ландшафтного сновидения – анализируется тяжесть, вес, плотность, ускорение падающего тела, вращательная инерция волчка, действие рычага и лебедки и, наконец, человеческая походка, или поступь [как начало всех поступков], как самый сложный вид движения, регулируемый сознанием.

Чем ближе к центру Земли, то есть к Джудекке, тем сильнее звучит музыка тяжести, тем разработаннее гамма плотности и тем быстрее внутреннее молекулярное движение, образующее массу.

(8)

Дант никогда не рассматривает человеческую речь как обособленный разумный остров. Словарные круги Данта насквозь варваризованы. Чтобы речь была здорова, он всегда прибавляет к ней варварскую примесь. Какой-то избыток фонетической энергии отличает его от прочих итальянских и мировых поэтов, как будто он не только говорит, но и ест и пьет, то подражая домашним животным, то писку и стрекоту насекомых, то блеющему старческому плачу, то крику пытаемых на дыбе, то голосу женщин-плакальщиц, то лепету двухлетнего ребенка.

Фонетика употребительной речи для Данта лишь пунктир, условное обозначение.

(9)

Существует средняя деятельность между слышаньем и произнесением. Эта деятельность ближе всего к исполнительству и составляет как бы самое его сердце. Незаполненный интервал между слышаньем и произнесением по существу своему идиотичен. Материал не есть материя.

(10)

Сила культуры в непонимании смерти – одно из основных качеств гомеровской поэзии. Вот почему средневековье льнуло к Гомеру и боялось Овидия.

(11)

Действительные тайные советники католической иерархии – сами апостолы, и что стоит перед ними не потерявшийся или раскричавшийся от зеленой гордости или чаемой похвалы школяр, но важный бородатый птенец, каким себя рекомендует Дант, – обязательно бородатый – в пику Джотто и всей европейской традиции.

(12)

Я сравниваю – значит я живу, – мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры. Ибо для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение.

(13)

Позвольте мне привести наглядный пример, охватывающий почти всю «Комедию» в целом.

Inferno – высший предел урбанистических мечтаний средневекового человека. Это в полном смысле слова мировой город. Что перед ним маленькая Флоренция с ее «bella cittadinanza», поставленной на голову новыми порядками, ненавистными Данту! Если на место Inferno мы выдвинем Рим, то получится не такая уж большая разница. Таким образом, пропорция Рим – Флоренция могла служить порывообразующим толчком, в результате которого появился «Inferno».

(14)

<...> в тембре канонады.

Дант произвел головную разведку для всего нового европейского искусства, главным образом для математики и для музыки. Таким образом, вещь <...>

(15)

Оркестр – трехчастное тело из струнных, деревянных духовых и медных. Каждая группа гармонически и мелодически независима и хроматична по своей природе.

Влияние места, города, путешествия, поездки на партитуру и на состав оркестра.

Контрабас, одно время известный в Италии под названием виолоны, не подвергся полному превращению из виолы в скрипку и сохранил до нашего времени некоторые суще[.....]

(16)

<...> факелы в пещере.

Обратили ли вы внимание на то, что в Дантовой «Комедии» автору никак нельзя действовать, что он обречен лишь идти, погружаться, спрашивать и отвечать?

Дант никогда не вступает в единоборство <...>

(17)

<...> даны в десятой песни категорийно, категорично, авторитарно.

Я позволю себе сказать, что временны́е глагольные формы изготовлял для десятой песни в Кенигсберге сам Иммануил Кант. Вся песня построена <...>

(18)

Этот люд <...> увидеть.

Сила фехтующего спряжения в том, что оно дерзко отмежевывается от родственных близких форм. Здесь сослагательное будущее отмежевывается от будущего чистого. После глагольного взмета – отлив: разъясняющая, воркующая Виргилиева отповедь: несколько слов о долине Иосафата, о злосчастном Эпикуре и его приверженцах.

Второй выпад: volgitta [.....]

(19)

Но фигура десятой песни есть фигура грозы, проходящей стороной. Вся суть этой песни в постепенном набухании главного ответа Фаринаты. Между тем [.....]

(20)

Но в основе композиции решительно всех песен «Inferno» лежит движение грозы, созревающей как метеорологическое явление, и все вопросы и ответы вращаются, по существу, вокруг единственного: стеречь, быть или не быть грозе.

Точнее – это движение грозы, проходящей мимо и обязательно стороной.

(21)

У Блока: «Тень Данта с профилем орлиным о новой жизни мне поет».

Ничего не увидел, кроме гоголевского носа!

Дантовское чучело из девятнадцатого века! Для того, чтобы сказать это самое про заостренный нос, нужно было обязательно не читать Данта.

(22)

Поэтические образы, так же как и химические формулы, пользуются знаками неподвижности, но выражают бесконечное движение. Внутренняя жизнь формулы покрывает собою [.....]

(23)

Песнь XXXIII начинают губошлепы Гаргантюа. Кто эти молодцы, эти губошлепствующие гиганты? Это целый взвод Гаргантюа твердит взрывчатую азбуку. Какие-то великаньи младенцы обучаются на губной гребенке. Так хочется сказать <...>

(24)

[.....] тут достигается «цель очищенья и цель самосозданья», о которой говорил наш Ап. Григорьев, охрипший от ненависти к пересказчикам, к ничего не передвигающим передвижникам [, к подвижникам, умерщвляющим всякое движение], описателям.

«Вывод» в поэзии нужно понимать буквально – как закономерный по своей тяге и случайный по своей структуре выход за пределы всего сказанного.

(25)

Все знают, что Дант «уважал» погоду и работал в этом смысле не хуже образцовой альпийской метеорологической станции с прекрасными наблюдателями и хорошим оборудованием. Не менее знамениты световые эффекты «Inferno» и «Purgatorio» – облачность, влажность, косое освещение, горное солнце и т. д. Пиротехническая выдумка «Paradiso» целиком устремлена к общественным празднествам и фейерверкам Возрождения.

Огромная активная роль света в новом европейском театре – будь то драма, опера или балет – была, конечно, подсказана Дантом.

(26)

Принято думать, что Дант часовщик, строитель планетария с внепространственным центром – эмпиреем, разливающим силу и качество через посредство круга с неподвижными звездами по семи прочим плавающим сферам. Не говоря уже о том, что дантовский планетарий в высшей степени далек от концепции механических часов, потому что перводвигатель хрустальной инженерной машины работает не на трансмиссиях и не на зубчатых колесиках, а неутомимо переводя силу в качество, – не говоря уж об этом [.....]

(27)

[.....] трансцендентальном приводе. Сам перводвигатель уже не есть начало, а лишь передаточная станция, коммуникатор, проводник. Работа перводвигателя заключается в том, что он переводит силу в качество. Следующее небо, к которому пригвождены неподвижные звезды, отличные от своей сферы, но вкрапленные в нее, разливает по этим звездам зарядку бытия, полученную от перводвигателя, то есть от распределителя. Семь прочих подвижных сфер имеют внутри себя уже качественно расчлененное бытие, которое служит стимулом к многообразному происхождению конкретной действительности.

И подобно тому, как единый виталистический поток создает для себя органы: слух, глаз, сердце, кровеносную систему, а в дантовском понимании человеческого тела не только создает, но в них и через них буквально протекает, поскольку органы являются соподчиненными потоками в едином потоке и только через них и может осуществиться виталистический порыв, конкретизирующие сферы являются рассадниками качеств, внедренных в материю. Если ближе всмотреться в эту схему, то невольно придешь к выводу, что самая интересная и самая ее блестящая [.....]

(28)

У итальянцев тогдашних было сильно развито городское любопытство. Сплетня флорентийская солнечным зайчиком перебегала из дома в дом, а иногда через покатые холмы даже из города в город. Каждый сколько-нибудь заметный горожанин – булочник, купец, кавалерствующий юноша [.....]

(29)

В «Convivio» кое-где вкраплены живые крупицы личного разговорного стиля Данта. Вот одна из них.

Veramente io vidi lo luogo, nelle coste d'un monte, che si chiama Falterona, dove il più vile villano di tutta la contrada, zappando, più d'uno staio di Santelene d'argento finissimo vi trovò, che forse più di mille anni l'aveano aspettato.

(IV, 11, 76–82).

Он не любит земледелия. Всегда отзывается о нем пренебрежительно и даже раздраженно.

[.....] giri fortuna la sua rota, Come le piace, e il villan la sua marra.

(Inf. XV, 95–96)

Кажется, техника земледелия была ему недостаточно интересна. Он оживлялся, лишь касаясь виноделия. К пастушеству и пастбищному хозяйству нежен и внимателен (pecorella... mandria... многочисленные пасторали в «Purgatorio»)...

Между тем его знатные и полузнатные покровители были почти все помещики. Он плохо понимал, чем они живут, в сущности...

Фальтерона (Convivio, IV, 78; Purg. XIV, 17).

И тут и там – пронзительная личная интонация. Истоки мои темны. Меня еще не знают. Я еще себя покажу. Арно вниз по течению обрастает грязью, звереет.

Convivio, IV – апология возможной значительности бедняка – созерцателя эконом<ических> промыслов. Неучастника. Вызов потребительству и накоплению во всех видах (ср. с Савонаролой).

Более благосклонен к купцам. Симпатизирует честной – разумной торговле: quando è per arte o per mercatantia o per servigio meritante... Единственным правильным источником дохода полагает награду: per servigio meritante. Он глух к системе современного ему хозяйства и товарооборота. Огулом осуждает всё. Ему мерещится сначала флорентийская, потом всеитальянская и, наконец, мировая система распределения наград. В своих экономических воззрениях Дант не опирается ни на одну из активных общ<ественных> групп, но через голову производящих тянется к распределяющим. Он стремится к снятию всех посредников между трудом (заслугой) и ценностью (наградой). Отсюда трагизм его концепции совр<еменного> хозяйства.

(30)

...Nè la diritta torre
Fa piegar rivo che da lungi corre –
(Conv. IV, canz. III, 54–55)

«Течение реки не наклоняет прямой башни».

Здесь («Convivio», IV) пространно разъясняется внеположность «благородства» (le nobilita) сословным и экономическим преимуществам. Река: наследственные «богатства». Башня: благородство само по себе.

Обычное школьное уподобление с положительным и отрицательным членами доказательства несет дополни-

тельную нагрузку: сравнение в целом борется с детерминизмом в применении к поэзии, а может быть, и к науке. Оно анализирует христианско-феодальную добродетель как живописную композицию.

В «Purgatorio» V, 14–15:

'Sta come torre ferma che non crolla
Giammai la cima per soffiar de' venti.'

Река и башня – постоянное созвучие тосканского пейзажа. Башня у живописцев подчеркивает излучину реки и как бы ведет реку.

Дант не довольствуется тем, что башня и река каузально не соподчиняются. Ему определенно хочется, чтобы башня вела за собой реку, угадывала ее.

(31)

Необходимо создать новый комментарий к Данту, обращенный лицом в будущее и вскрывающий его связь с новой европейской поэзией.

Записи дневникового характера

(1)

[.....] [воробьев] и страшно делается.

А я живу нехорошо. У меня всегда такое ощущение, будто я потерял билет в оперу или в Крым.

При каждом движении Карякина – [должны были вспархивать с говорком и щебетом] разлетались воробьи. Кто он такой? Огородное пугало? Выдает себя за меньшевика-оборонца. К<арякин> прият<ель (?)> Пронина. Перевод Тиля Уленшпигеля [де Костера] в бр<ошюрн?>ой библиотеке.

Рассказывает про [.....] Мануйлова и Париж.

(2)

2 мая 1931 г. Чтенье Некрасова. «Влас» и «Жил на свете рыцарь бедный».

Н<екрасов> Говорят, ему видение
Всё мерещилось в бреду:
Видел света преставление,
Видел грешников в аду

П<ушкин> Он имел одно виденье,
Недоступное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

«С той поры» – и дальше как бы слышится второй потаенный голос:

Lumen coelum, Sancta Rosa...

Та же фигура стихотворная, та же тема отозвания и подвига.

Здесь общее звено между Востоком и Западом. Картина ада. Дант лубочный из русской харчевни:

Черный тигр шестокрылат...
Влас увидел тьму кромешную...

П<астернак>

1. Набрал в рот вселенную и молчит. Всегда-всегда молчит. Аж страшно.

Набравши море в рот,
Да прыскает вселенной.

2. К кому он обращается?

К людям, которые никогда ничего не совершат.

Как Тиртей перед боем, – а читатель его – тот послушает, и побежит... в концерт...

(3)

Вошел Яхонтов – бледный, помятый, с вышитыми губами и высоким лбом [александровского чиновника] бонвивана и мечтателя. Прошел и сел, и сначала глухо застонал, словно озаренный газовыми фонарями.

(4)

Лисицян – профессор, гадающий на шорохе листвы, поляк.

Ив. Як. Сагателлян – дядюшка из Жюль-Верна. Ост-Индская Компания – мулат – кофе – золото – Смена вех – охрана природы – облесение. Прыжок Ив. Як. в Диккенса: именно так.

Сыр

Мериме

Директор библ. Геворкьян Мамикон Артемьевич

(5)

На днях в Коктебеле один плотник, толковейший молодой парень, указал мне могилу М. А. Волошина, расположенную высоко над морем на левом черепашьем берегу Ифигениевой бухты. Когда мы подняли прах на указанную в завещании поэта гору, пояснил он, все изумились новизне открывшегося вида. Только сам М. А. – наибольший, по словам плотника, спец в делах зоркости – мог так удачно выбрать место для своего погребения.

В руках у плотника была германского изделия магнитная стамеска. Он окунал в гвозди голую голубую сталь и вынимал ее всю упившуюся цепкими железными комариками. М. А. – почетный смотритель дивной геологической случайности, именуемой Коктебелем, – всю свою жизнь посвятил намагничиванью вверенной ему бухты. Он вел ударную дантовскую работу по слиянию с ландшафтом и был премирован отзывом плотника.

(6)

Следователь мне заявил, что я должен пройти через устрашающие минуты, но что для поэта страх, конечно, ничто...

В карцере не давали пить, когда я подходил к глазку, брызгали в глаз какой-то вонючей жидкостью. Эти восемь часов оказались решающими для всего психического заболевания.

Еще характеристика обращения со мной: когда меня провожали в ссылку в Чердынь – комендант напутствовал меня: ничего, мы еще с вами здесь увидимся.

Запись о Викторе Шкловском

Его голова напоминает мудрый череп младенца и в то же время философа-циника. Это смеющаяся и мыслящая тыква.

Я представляю себе Шкловского как бы диктующим машинистке на асфальтах Театральной площади. Толпа окружает его и слушает, как фонтан. Мысль бьет изо рта, из ноздрей, из ушей, прядает равнодушным и постоянным током.

[Шкловский и сама речь его – его импровизация – постоянно освежающаяся и равная себе проточная струя]

Улыбка Шкловского говорит: всё пройдет, но я не иссякну, потому что мысль – проточная вода. Всё переменится: на площади вырастут новые здания, но струя будет всё так же прядать – изо рта, из ноздрей, из ушей.

Если хотите – в этом есть нечто непристойное.

Машинистки и стенографистки особенно любят работать с Шкловским, относятся к нему с нежностью. Мне кажется, что, записывая его речь, они испытывают чувственное наслажденье.

Фонтан для V-го века по Р. Х. был тем же, что кинематограф для нас. Закон тот же самый. Шкловский поставлен на площади для развлечения современников, но вся его фигура исполнена брызжущей и цинической уверенности, что он нас переживет.

Ему нужна оправа из легкого пористого туфа. Он любит, чтобы ему мешали, не понимали его и спешили по своим делам.

Комментарии

Проза стала средством самовыражения О. Э. Мандельштама одновременно со стихами, что видно из письма к Вл. Гиппиусу из Парижа от 14/27 апреля 1908 г.: «Кроме Верлэна, я написал о Роденбахе и Сологубе и собираюсь писать о Гамсуне. Затем немного прозы и стихов». Основные этапы мировоззренческого и эстетического самоопределения поэта намечены в статьях 1912–1917 гг. В статьях 1918–1924 гг. поэт подводил итоги развития русской поэзии и выразил свое отношение к возникшей в России новой политической реальности. В середине 1920-х гг. писалась «большая проза» – «Шум времени» и «Египетская марка». В переломный для поэта 1930 год написана стоящая вне жанров «Четвертая проза», и вскоре, во время «нового» поэтического периода, – «Путешествие в Армению» и «Разговор о Данте». В 1920-х гг., а затем в 1935 г., во время воронежской ссылки, Мандельштам много писал для заработка. К этой части его наследия относятся рецензии, предисловия и очерки.

Усилиями двух поколений исследователей проза Мандельштама, значительная часть которой – рецензии, предисловия, ряд статей – рассеяна в периодической печати или находится в архивах, выявлена с большой полнотой. Она вошла в изданные к настоящему времени Собрания сочинений и в отдельные сборники. Однако задача критического издания прозы, особенно статей начала 1920-х гг., всё еще остается актуальной. Предшествующие Собрания сочинений (1990 и 1993–1997) в этой части не могут быть признаны критическими изданиями: тексты печатались в значительном числе случаев не по первоисточникам, а по публикациям и изданиям (в том числе такие значительные, как «Разговор о Данте») и содержат большое количество опечаток и искажений. Кроме того,

за истекший период были найдены новые источники текста и появились работы, обосновывавшие те или иные текстологические решения.

Рукописи прозы сохранились относительно полно. Основная часть сосредоточена в фонде Мандельштама Библиотеки Принстонского университета, и небольшое количество – в государственных хранилищах, частных собраниях и архивах. Нами они были изучены в 1993–2006 гг.

В первой половине 1920-х гг. поэт дважды заявлял в издательства сборники статей, однако к реализации замысла не приступал. Творчество Мандельштама было несозвучно советской эпохе, и только в 1928 г. с помощью Н. И. Бухарина ему удалось издать книгу «О поэзии» (*29*, с. 56). Книгу предваряло предисловие:

«В настоящий сборник вошел ряд заметок, написанных в разное время в промежуток от 1910 до 1923 года и связанных общностью мысли. Ни один из отрывков не ставит себе целью литературной характеристики; литературные темы и образцы здесь служат наглядными примерами. Случайные статьи, выпадающие из основной связи, в этот сборник не включены». В книгу вошли: «Слово и культура», «Выпад», «О собеседнике», «О природе слова», «Заметки о поэзии» (объединившие ранее печатавшиеся статьи «Vulgata» и «Борис Пастернак»), «Барсучья нора» («А. Блок»), «Девятнадцатый век», «Чаадаев», «Заметки о Шенье», «Франсуа Виллон». В цензурных условиях своего времени, а также, по-видимому, из-за заранее заданного ограниченного объема книги статьи были подвергнуты существенному редактированию и сокращению. В целом редакции вошедших в нее текстов, за отдельными исключениями, следует признать искаженными. В то же время в них были внесены немногочисленные исправления стилистического характера и дополнения. Большинство из них учтено при подготовке наст. изд.

Первый раздел настоящего издания составляют статьи по существенным для мировоззрения О. Мандельштама вопросам на темы поэзии, истории и культуры. Статьи, вошедшие в раздел, расположены в хронологическом порядке; печатаются они по первым публикациям. Остальные статьи собраны в разделе «О театре. О кино. Другие работы» (в томе третьем настоящего издания).

За исключением статей, рубрикация основных прозаических произведений представляет сложности. Для произведений

повествовательного характера Мандельштам, по-видимому, не пользовался никаким иным определением, как «проза». Нами это определение взято названием для раздела, объединяющего «Шум времени» с примыкающим к нему циклом «Феодосия», «Египетскую марку» и «Путешествие в Армению». В особый раздел выделен «Разговор о Данте», названный Л. Е. Пинским «этюдом» *(26а. с. 59)*, он размещен вслед за статьями. Также в особый раздел выделена заключающая том «Четвертая проза».

Тексты прижизненных публикаций Мандельштама и архивных источников содержат определенное количество орфографических и смысловых ошибок, к примеру: *символических* пиров вм. правильного *символистских* пиров («Буря и натиск»), *асимметричного* параллелизма вм. *асимметрического* параллелизма («Письмо о русской поэзии»), *теологическим* теплом вм. *телеологическим* теплом («Девятнадцатый век»), *освещенные* морской пеной вм. *освященные* морской пеной («Государство и ритм»), страхуют государство от разрушения *времени* вм. правильного *временем* («Слово и культура»), благоприятствует *силлогическому* вм. правильного *силлогистическому*. Эти и аналогичные очевидные ошибки исправлены нами, в виде исключения, без оговорок в примечаниях. Некоторое количество фактических ошибок содержит авторский текст «Разговора о Данте», например, во фразе – «К самому Данту приложимы слова Гвидо Кавальканти, столь невежливо оборвавшего его беседу с гордецом Фаринато» – речь идет, как следует из «Божественной комедии», о словах самого Фаринаты. Эта ошибка была исправлена без оговорок редактором первого русского издания (*26а*). В этом же издании были исправлены другие неточности: *кватроченто* на правильное *треченто*, кантилена *Паоло* на кантилена *Франчески*. Эти поправки мы сохраняем и в настоящем издании, однако в первую редакцию «Разговора о Данте» (см. раздел «Другие редакции. Черновики. Записные книжки») исправления не вносились.

Большинство прозаических произведений Мандельштама не датировано; некоторые авторские даты неточны. Поэтому сведения о датировке произведений указываются только в комментарии.

Структура комментария. Комментарий начинается текстологической справкой, авторство которой, так же как и примечаний текстологического характера (указание вариантов, конъектур и т. п.), принадлежит исследователю, готовившему

текст (см. ниже). Текстологическая справка начинается с указания первой и следующих прижизненных публикаций. Если источник текста в текстологической справке указан один, то текст печатается по нему, и это обстоятельство специально не оговаривается.

Переводы с языка оригинала, требующие пояснения, приводятся в комментарии.

Термины. Среди рукописей различаются: *черновые автографы*; *черновики* (рукой поэта и рукой Н. Мандельштам вперемежку); *записи* рукой Н. Мандельштам под диктовку поэта (как правило, с его последующей правкой); *копии (списки)* Н. Мандельштам с черновых автографов, иногда с правкой поэта – предварительная стадия перед перепечаткой текста на пишущей машинке; *машинописи* с правкой (рукой поэта, рукой Н. Мандельштам или вперемежку). Для текста, который дается в настоящем издании, нами принят термин «основной текст» (синонимы: «сводный», «канонический», «дефинитивный», «аутентичный», «окончательный» текст), применявшийся Б. В. Томашевским и Б. М. Эйхенбаумом.

Для характеристики стадий становления текста в одном источнике применяются термины «первоначальная», «промежуточная», «окончательная» («завершающая») редакции. «Вариант» – та редакция, которая на протяжении некоторого времени сосуществует с другой, позднее предпочтенной; «версия» – текст, возникший и отброшенный на одном этапе работы в черновике.

Пунктуация и орфография в основном приведены к современным нормам (кроме текстов в разделе «Другие редакции. Черновики. Записные книжки», см. ниже). Исключение составляют некоторые написания, считавшиеся правильными в годы создания текстов: *крупичатый* (соврем. *крупитчатый*), *валенки* (соврем. *валянки*), *проповедывать* (соврем. *проповедовать*), *подстать* (соврем. *под стать*) и некоторые другие. Авторские особенности пунктуации (использование двоеточия вместо тире) в ряде случаев сохраняются. Без оговорок в примечаниях раскрываются привычные сокращения (т. к., т. е. и другие). Прилагательные, образованные от собственных имен с помощью суффикса -ов (-ев) в словосочетаниях–метафорах типа «гераклитов танец», «колумбова яркость», где индивидуальная принадлежность выражена только грамматически, даются со строчной буквы. Остальные особенности оговариваются применительно к конкретным текстам в соответствующих разделах комментария.

В разделе **«Другие редакции. Черновики. Записные книжки»** орфография источника сохраняется, также и в случаях разнобоя в написаниях слов. Используются общепринятые элементы оформления. В квадратных скобках вводится текст, зачеркнутый автором. Не завершенный автором или утраченный текст оформляется пятиточием в квадратных скобках. Для того, чтобы читатель мог ориентироваться в местоположении черновых записей в рукописи, текст черновика, исключенный автором в процессе работы, приводится в обрамлении предшествовавшей и следовавшей за ним фраз существующего основного текста, сокращенных знаком купюры: <...>. В этом разделе заглавия, начинающиеся словами «фрагменты» или «записи», – не авторские.

Ссылки на государственные архивные фонды, если названа фамилия фондообразователя, приводятся в сокращенном виде. Ссылки на литературные источники организованы с помощью «Списков цитированных источников». Цитаты ст-ний Мандельштама приводятся по первому тому, писем и прозы, не вошедшей в настоящий том, – по третьему тому наст. изд.

Сокращены имена: М. – О. Э. Мандельштам; Н. М. – Н. Я. Мандельштам.

Тексты произведений, включенных во второй том, подготовил *А. Г. Мец.*

Комментарии подготовили: к статье «Заметки о Шенье» – *А. А. Добрицын, А. Г. Мец*; к «Путешествию в Армению» – *П. М. Нерлер*; к текстам «Разговор о Данте», «Разговор о Данте. Первая редакция», «Разговор о Данте. Из черновиков» – *Л. Г. Степанова, Г. А. Левинтон*; к ранней редакции «Заметок о Шенье» – *Ф. Лоэст (F. Lhoest), А. А. Добрицын, А. Г. Мец.* Остальные комментарии, а также текстологические справки и примечания текстологического характера (в комментарии) ко всем текстам, подготовил *А. Г. Мец.*

СТАТЬИ

О собеседнике (с. 5–12)

Печ. по тексту первой публикации: А. 1913. № 2, нумерация главок восстановлена по авторской машинописи (в одном случае – предположительно), о ней см. ниже.

При перепечатке в ОП в текст были внесены изменения нетворческого характера: сняты инвективы против симво-

лизма как течения, что полностью изменило тональность статьи; смягчены полемические выпады против К. Бальмонта (что, вероятно, диктовалось соображениями этики, ибо Бальмонт в это время находился в эмиграции); внесены сокращения и исправления цензурного характера.

Сохранилась (не полностью) машинопись текста (АМ) под заглавием «О “моменте общения” в художественном творчестве», которая содержит разметку технического редактора. Она являлась авторским оригиналом, по которому текст печатался в журнале. Заглавие в машинописи дает основание предполагать, что поэт выступил (или намеревался выступить) с чтением этой статьи в качестве доклада (в Цехе поэтов или Обществе ревнителей художественного слова). Вопрос о «моменте общения» был в это время актуален среди акмеистов – ему посвящена статья Н. Гумилева «Читатель», а С. Городецкий читал, по заметке в хронике, доклад на ту же тему – «о Бальмонте и Читателе-Идиоте, этом особенном читателе, в жертву которому всегда бывает обречена книга истинного вдохновения» (Черное и белое. 1912. № 2. С. 11; *40*, с. 180). На этом докладе М. присутствовал и выступил после докладчика с чтением стихов.

Ближайшие источники темы – статьи «Поэт и чернь» Вяч. Иванова и «Бальмонт-лирик» И. Анненского.

По содержанию и сопутствующим данным датируем статью 1912 г. Ряд положений статьи ставит ее на уровень программной для акмеизма. В этом качестве она вызвала отклики у поэтов следующего поколения, см.: Рождественский В. «Грозовый» день // Жизнь искусства. 1919. 17 июля. С. 3; Оцуп Н. Собеседник // Там же. 1920. 17 сент. С. 1. В 1910 г. С. П. Каблуков записал в дневник суждения М. «о значении Боратынского и Дельвига» и о Бальмонте как «новом Надсоне», «поэте для толпы» (К-1990, с. 241). Оценку поэзии Бальмонта с несколько иных позиций М. дал в статье «О природе слова».

«на берега... дубровы» – из ст-ния Пушкина «Поэт» («Пока не требует поэта...»).

...«птичку Божию»... «гласу Бога внемлет»... «встрепенулась и поет» – цитаты (одна – неточная) из поэмы Пушкина «Цыганы».

...«естественный договор». Определение дано автором под влиянием таких понятий политической философии (XVII–XVIII вв.) и юридической мысли, как «общественный договор» и «естественное право».

Символизм... обратил свое внимание исключительно на акустику. Полемически отнесено к словам Вяч. Иванова: «Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука» («Мысли о символизме» – *13*, с. 158), впервые: Труды и дни. М., 1912. № 1 (доклад на заседании ОРХС 18 февраля 1912 г.).

...«prêtre Martin» средневековой французской пословицы, который сам служит мессу и слушает ее. Пословица – «C'est le prêtre Martin qui chante et qui répond», перевод: «Это отец Мартин, который поет и который отвечает». Под «отцом» в пословице подразумевается священник, под словом «поет» – «служит мессу»; в целом подразумевается тот случай, когда в католическом храме нет ни одного человека, кроме священника, и он служит мессу в пустом храме. Например, после слов «Dominus vobiscum» («Господь с вами», лат.) молящиеся должны ответить: «Et cum spiritu tuo» («И с духом твоим»), и священник сам произносит ответ.

Мой дар... в потомстве я. Цитируется (с незначительными неточностями) ст-ние Боратынского.

«Я... играющий гром». Цитируется ст-ние К. Бальмонта «Я – изысканность русской медлительной речи...».

...спокойный солипсизм Сологуба. К кругу ст-ний, выявляющих «спокойный солипсизм», у Сологуба относятся цитированное ниже «Друг мой тихий...», «Я душой умирающей...» и некоторые другие (*55а*, с. 285).

А мы послушаем тебя – из ст-ния Пушкина «Поэт и толпа».

Поэтом можешь ты не быть... обязан – из ст-ния Некрасова «Поэт и гражданин».

Некоторые качества, недостающие Бальмонту, находятся в избытке у Сологуба. О творчестве Сологуба Мандельштамом было написано в 1908 г. не дошедшее до нас эссе, о чем он сообщал в письме к Вл. Гиппиусу (см. в т. 3 наст. изд.); о поэзии Бальмонта М. писал позднее в статье «О природе слова».

...«огромного размера дистанцией» – перифраз реплики Скалозуба из «Горя от ума» Грибоедова.

Друг мой тайный... я умру. Цитируются 1-я и 4-я строфы ст-ния Ф. Сологуба (с неточностью в 1-й строке, правильно: «Друг мой тихий»).

Франсуа Виллон (с. 13–21)

А. 1913. № 4. С существенной подцензурной переработкой перепечатано: ОП, здесь с датой: 1910. Эту дату следует отнести к гипотетической ранней редакции статьи (писавшейся, по предположению Р. Дутли, во время учебы в Гейдельбергском университете – *11*, с. 50); основной ее текст, содержащий полемику с символизмом и «оправдание» средневековья и тем самым сообщающий статье программный характер, был завершен, должно быть, к концу 1912 г. М. готовил реферат о Вийоне для университетского романо-германского кружка с начала осени 1912 г. К. В. Мочульский в письме В. М. Жирмунскому от 29 ноября 1912 г. сообщал: «Следующее заседание состоится в эту среду (5 декабря) и будет посвящено двум докладам – Мандельштама о Франсуа Виллоне и Гумилева "О Франсуа Виллоне, Теофиле Готье и их отношении к современной литературе"» (*36*, с. 153). Чтение реферата было отложено и состоялось лишь в начале 1913 г. (*1*, с. 183). Сопутствующие данные позволяют отнести чтение реферата к марту 1913 г. По устному сообщению Л. В. Розенталя, на том же заседании кружка Гумилев прочитал свой перевод из «Большого завещания» Вийона. В АМ сохранились 2 листа реферата о поэтике Вийона (см. «Франсуа Виллон. Из реферата» в наст. изд.). В первой публикации вслед за статьей следовали переводы Н. Гумилева из «Большого завещания» Вийона. Ныне принятое написание фамилии поэта на русском языке – Вийон. М. использует одно из ранее принятых, транслитерацию французского написания – Villon. Настоящая фамилия – Монкорбье (или де Лож), годы жизни: 1431 или 1432 – после 1464-го. Вийон был «вечным спутником» Мандельштама. Жизнь и судьба Вийона, парадоксально преломившие тенденции культуры своего века, были предметом размышлений и высказываний М. до последних лет его жизни; показательно ст-ние «Чтоб, приятель и ветра и капель...» (1937).

В подстрочных сносках и ниже в примеч. французский язык подлинника не оговаривается.

Печ. по тексту первой публикации с поправками по ОП.

Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходная. Ср. у Н. Гумилева: «символизм при своем возникновении имел много общего с романтизмом... А Верлен является прямым продолжателем столь дорогого романтикам Виллона» (А. 1912. № 1. С. 72).

...serres chaudes – теплицы, вероятно, с аллюзией на одноименную книгу Мориса Метерлинка (Брюссель, 1905).

«Роман о Розе» (XIII в.) – известнейшее произведение средневековой французской литературы, вызывавшее сравнение с «Божественной комедией» Данте. Его авторы – Гильом де Лорис и Жан де Мён (завершивший поэму после смерти Гильома). «Роман о Розе» – источник реминисценций в стихах Вийона. Возможно, сюжетом романа было навеяно ст-ние М. «В безветрии моих садов...» (<1909>).

...астральное тело – эфирная копия, двойник физического тела (в оккультизме).

...над Жестокой Дамой... судопроизводства. Речь идет об эпизоде из поэмы Алена Шартье (1385 – ок. 1433; занимал должность секретаря Карла VI) «Немилосердная красавица» («La Belle Dame sans mersy»); Вийон в «Большом завещании» (CLV) пародирует сентиментальный стиль Шартье.

...брошенный епископом Орлеанским в подвал темницы Meung sur Loire... Епископ Орлеанский – Тибо д'Оссиньи, епископ Орлеанский и Менский в 1452–1473 гг. В Мене-на-Луаре Вийон был брошен епископом в тюрьму, где летом 1461 г. написал цитируемую далее балладу.

...«Le laisserez vous là, le povre Villon?..» – «Оставите ль вы здесь бедного Виллона?» – цитата из «Баллады-послания друзьям» («Epistre en forme de ballade, a ses amis») Вийона. В подлиннике это рефрен: «Le lesserez là, le povre Villon?»

...«больше чем матерью» – из «Большого завещания», LXXII. В подлиннике: «Item, et à mon plus que père» («больше, чем отцом»).

«О Господи, если бы я учился в дни моей безрассудной юности и посвятил себя добрым нравам – я имел бы дом и мягкую постель. Но что говорить! Я избегал школы, как испорченное дитя: когда я пишу эти слова – сердце мое чуть не разрывается на части» – из «Большого завещания», XXVI. В переводе Ф. Л. Мендельсона:

Будь я прилежным школяром,
Будь юность не такой шальною,
Имел бы я перину, дом
И спал с законною женою...
Зачем, зачем моей весною
От книг бежал я в кабаки?!
Пишу я легкою рукою,
А сердце рвется на куски...

...называть себя «бедным маленьким школяром». Цитата соответствует «Эпитафии» Вийона («Большое завещание», CLXV).

...роман Pet au Diable (в переводе Ю. Б. Корнеева – «Говеха черта») назван в «Большом завещании», LXXVIII.

Лирический поэт... к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога. Это уподобление перекликается с мыслью Вяч. Иванова о Ницше: «Только при условии некоторой внутренней антиномии возможна та игра в самораздвоение, о которой так часто говорит он, – игра в самоискание, самоподстерегание, самоускользание, живое ощущение своих внутренних блужданий в себе самом и встреч с собою самим» (*12*, с. 6). Ср. в статье Н. Гумилева «Читатель»: «Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель – он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда некий мистический собеседник, еще не явившийся друг, или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ... Это – в минуту творчества. Однако ни для кого, а для поэта тем более не тайна, что каждое стихотворение находит себе живого реального читателя среди современников, порой потомков» (Цех поэтов. Пг., 1922. Кн. 3. С. 33).

Виллон живописует... подглядывая в замочную скважину. Речь идет о «Балладе-споре с Франком Гонтье»: «Каноник-толстопуз на мягком ложе, / Вином горячим подкрепляя силы, / С Сидонией, красоткой белокожей <...> Любовной забавляются игрой, / Смеются, млеют и пыхтят порой. / На них я в щелку глянул осторожно...» (перевод Ю. Б. Корнеева).

«Ballade de la Grosse Margot»... «Когда приходят люди, я схватываю кувшин и бегу за вином». «Ballade de Villon et de la Grosse Margot» («Баллада о Виллоне и толстухе Марго») – вставная баллада в «Большом завещании». М. цитирует ст. 6 из нее, в подлиннике: «Au vin m'en voys, sans demener grand bruyt».

Сухой и черный, безбровый... с головой, напоминавшей, по его собственному признанию, очищенный и поджаренный орех... Подобное самоописание содержится в «Эпитафии» Вийона («Большое завещание», CLXV).

Не правда ли, Гарнье... пишет он своему прокурору. Речь идет о «Балладе об апелляции Виллона» из «Большого завещания». М. цитирует первые 4 строки из нее в своем вольном

переводе. Гарнье – надзиратель тюрьмы Шатле, в которой находился Вийон.

Du mouvement avant toute chose. Перефразирован первый стих «Поэтического искусства» («Art poétique», сборник «Jadis et Naguère») П. Верлена: *«De la musique avant toute chose»* – «Музыки прежде всего».

...с непонятным ожесточением и ритмическим воодушевлением изображает он в своей балладе, как ветер раскачивает тела несчастных, туда – сюда, по произволу... Речь идет о «Балладе повешенных», М. говорит о ее последней строфе. В переводе Ф. Л. Мендельсона:

...То град сечет, то ветер по ночам
И летом, и зимою, и весной
Качает нас по прихоти шальной,
Туда, сюда и стонет, завывая,
Последние клочки одежд срывая,
Скелеты выставляет напоказ...

...оба завещания Виллона... неизлечимо аморальны. Вероятно, эта характеристика основывается на суждении И. Анненского в статье «Бальмонт-лирик»: «В области эстетической, наоборот, и оправдывать, в сущности, нечего, потому что творчество аморально, и лишь в том случае, когда искусство приспособляется к целям воспитательным или иным этическим, оно руководится чуждыми природе его критериями» (*4*, с. 111).

Как птицы трубадуров, Виллон «пел на своей латыни». Метафора «птицы поют на своей латыни» варьируется во французской средневековой поэзии. Ср. в ст-нии «Аббат» (1915): «Так птицы на своей латыни / Молились Богу в старину».

...когда-то, школяром, он слышал про Алкивиада – и в результате незнакомка Archipiada примыкает к грандиозному шествию Дам былых времен. Archipiada фигурирует в «Балладе о Дамах былых времен», комментаторы усматривают в этом имени искажение, называя одним из прототипов Алкивиада – греческого полководца V в. до н. э., отличавшегося красотой. Соответствующая строфа переведена Гумилевым (А. 1913. № 4. С. 37).

Но разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче – готический собор или океанская зыбь. Полемически отнесено к следующему высказыванию Вяч. Иванова: «Полюс статики в искусстве представ-

лен зодчеством, динамики – музыкой»; далее Вяч. Иванов, оговаривая относительность своего утверждения, прилагает к характеристикам свойств музыки такие сравнения, как «гармонические волны» и «темно-пурпурные глубины оргийных зыбей» (*12*, с. 199–200).

...дивное равновесие строфы, в которой Виллон поручает свою душу Троице через Богоматерь – Chambre de la Divinité – и девять небесных легионов. М. имеет в виду строфу LXXV «Большого завещания»:

Premier, je donne ma pauvre ame
A la benoiste Trinité,
Et la commande à Nostre Dame,
Chambre de la divinité;
Priant toute la charité
Des dignes neuf Ordres des cieulx,
Que par eulx soit ce don porté
Devant le Trosne précieux.

В переводе Ю. Б. Корнеева:

Во-первых, Троице вручаю
Я душу бедную свою
И просьбу к Деве обращаю
Мне место даровать в раю,
И пусть смягчить судьбу мою
Все девять ангельских чинов
Со мною молят Судию
Людских деяний, мыслей, слов.

Chambre de la Divinité – средоточие божественности (метафорический эпитет, прилагаемый к Святой Деве; в переводе не отражен).

«Я хорошо знаю, что я не сын ангела, венчанного диадемой звезды или другой планеты» – перевод первых трех стихов из «Большого завещания», XXXVIII. В подлиннике: Si ne suys, bien le considère, / Filz d'ange, portant dyadème / D'etoille ne d'autre sydère. Соответствующая строфа переведена Гумилевым (А. 1913. № 4. С. 36).

Утро акмеизма (с. 22–26).

Сирена. Воронеж, 1919. № 4/5 (единственный источник текста). Перепечатано: Литературные манифесты. М., 1929. В текст экземпляра этого сборника (находился в собр.

А. Ж. Аренса) М. внес поправку (см. ниже) и проставил дату: 1912. Печ. по тексту «Сирены» с учетом упомянутой поправки.

К истории текста: «Рукопись статьи “Утро акмеизма” случайно сохранилась у Нарбута, и он в период своего комиссарства раздобыл бумагу... напечатал и “Утро акмеизма”, не проставив дату. Рассказал он об этом Мандельштаму весной девятнадцатого года при встрече в Киеве... Составляя книгу статей, Мандельштам про “Утро акмеизма” не вспомнил. Потом прочел в книжке манифестов и пожалел, что не включил в сборник “О поэзии”» (*30*, с. 39).

Авторская дата – 1912 г. – не точна. Датируем статью второй половиной 1913 – началом 1914 г.; с докладом на основе статьи М. выступил в Литературном обществе 25 апреля 1914 г. Статья органически сочетает изложение собственного взгляда на задачи поэзии (отчасти варьируя положения акмеистических манифестов Н. Гумилева и М. Зенкевича) со скрытой полемикой как с манифестами футуристов, так и с символистами; соотнесена с дискуссией, развернувшейся осенью – зимой 1913/1914 г. вокруг «теории» А. Крученых и Н. Кульбина «слова как такового» и «буквы как таковой» (*32*, с. 72).

...когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства. – Отзвук дискуссий первой половины 1913 г. о «реализме» акмеизма.

...слово как таковое. Здесь М. пользуется определением А. Крученых, введенным в «Декларации слова как такового» (апрель 1913 г.). Обсуждение продолжено А. Крученых и Н. Кульбиным в очередных декларациях сентября 1913 – февраля 1914 г. (*32*, с. 68–71).

...знаками. В тексте «Сирены»: сознанием. Поправка внесена автором в сб. «Литературные манифесты» (см. выше).

...я говорю, в сущности, знаками, а не словом. Интерес автора к проблеме проявлялся и позднее, в 1930-е гг. М. обсуждал ее с философом Б. Г. Столпнером, «который убеждал О. М., что он мыслит не словами» (*29*, с. 216).

Футурист... повторил грубую ошибку своих предшественников. Под предшественниками футуристов подразумеваются символисты, ср. у Н. Гумилева: «футуризм есть прямое развитие символизма, вследствие единства их аналитического метода» (День. 1914. 27 апр. С. 3). Тезис фиксирует новую ступень полемики с символистами: в 1913 г. наследником символизма объявлялся акмеизм, что отражено в названии и аргументах манифеста Гумилева (А. 1913. № 1).

Не отказывается от своей тяжести, а радостно принимает ее. Тема «тяжести» послужила сюжетом ст-ния 1911 г. «Когда подымаю, опускаю взор...».

Владимир Соловьев испытывал... пророческий ужас... валунами. См., к примеру, ст-ние В. Соловьева «Колдун-камень».

...«с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой» – начало ст-ния Тютчева «Problème». М. цитирует его в редакции, принятой в 1910-е гг.

Символисты... им было плохо... и в той мировой клети, которую с помощью своих категорий построил Кант. Ср. в воспоминаниях Вас. Гиппиуса: «искренние старания Гумилева насадить нечто вроде нового кантианства не привели ни к чему» (Ахматова А. Десятые годы. М., 1989. С. 84).

Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов». Полемически отнесено к статье Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме», в котором ст-ние Ш. Бодлера «Соответствия» («лес символов» – один из образов ст-ния) рассматривается как «основоположительное учение и как бы исповедание веры» символизма (*12*, с. 265–266).

Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг... Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия. Данное положение совпадает с тезисом Н. Гумилева из его манифеста: «Для нас иерархия в мире явлений – только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия – все явления братья» (А. 1913. № 1. С. 43).

А = А: какая прекрасная поэтическая тема. А = А – закон тождества в том виде, как он сформулирован в логике, читается: А есть А; под «прекрасной поэтической темой» подразумевается глагол «быть» в таких поэтических конструкциях, как «Есть наслаждение и в дикости лесов...» (Батюшков), «Певучесть есть в морских волнах...» (Тютчев), «Есть ценностей незыблемая скала...» и «Бывает сердце так сурово...» (Мандельштам). Выше в главке IV «Утра акмеизма» этот глагол дважды акцентирован в производных существительных «небытие» и «бытие». Пример устойчивости представлений М. – привлечение «закона тождества» в мотивной структуре «Разговора о Данте».

...a realibus ad realiora (лат.) – от реального к реальнейшему. Этими словами Вяч. Иванов определил устремление «истинного символизма» в статье «Мысли о символизме» (Труды и дни. М., 1912. № 1). Это определение быстро закрепилось в качестве «формулы» символизма; в «Утре акмеизма» ей противопоставляется «формула» закона тождества.

Логика есть царство неожиданности. К области логики относится привлеченный Мандельштамом к доказательству закон тождества. Призывы «быть логичными» в своих произведениях прозвучали ранее в статье М. Кузмина «О прекрасной ясности» (А. 1910. № 1).

...мы не летаем... Полемически отнесено к мотивам полета в стихах символистов, к примеру у Блока: «Но, едва я заслышу: “Лети”, – / Полечу я с восторгами птицы, / Оставляющей перья в пути...» («Очарованный вечер мой долог...»).

...чувством граней... Ту же мысль высказал В. А. Чудовский, заявивший о своей причастности к акмеизму: «В искусстве мы прежде всего требуем определенных граней, а современный историзм грани отрицает» (А. 1913. № 2. С. 77).

...«легче и вольнее подвижные оковы бытия» – цитата (неточная) из ст-ния С. Городецкого «Я созерцал тебя, туманность Андромеды...» (Городецкий С. Цветущий посох. Пг., 1914. С. 27).

Петр Чаадаев (с. 27–34)

А. 1915. № 6/7. НР и ОП, с подцензурной переработкой текста. Печ. по тексту первой публикации с поправками по ОП.

Статья писалась вскоре после 3 ноября 1914 г. – этой датой помечено письмо директора Тенишевского училища Г. Ф. Линсцера к отцу М. с просьбой внести остаток платы за обучение брата, Е. Э. Мандельштама (АМ); оборот этого письма использован для черновика. Разрозненные листы черновой рукописи – в АМ и в собр. М. С. Лесмана. О прохождении статьи в журнале «Аполлон» см. письмо к С. Маковскому от 8 мая 1915 г. в т. 3 наст. изд. 4 октября 1915 г. С. П. Каблуков записал в дневнике: «В № 6–7 “Аполлона” с интересом читал сегодня превосходную статью И. Э. Мандельштама “Петр Чаадаев”. В изящном, стилистически изощренном и вполне безукоризненном изложении с совершенной отчетливостью и прекрасно размеренной краткостью рисуется образ совершенно свобод-

ного Русского, который одним фактом своего бытия оправдывает и свой народ и свою родину» (К-1990, с. 251).

Освоение Мандельштамом духовного наследия Чаадаева связано с выходом его «Сочинений и писем» (в двух томах, 1913–1914), подготовленных М. О. Гершензоном (назван в статье «О природе слова» «русским мыслителем» наряду с Чаадаевым и К. Н. Леонтьевым, см. примеч.), а также с книгой М. О. Гершензона «П. Я. Чаадаев. Жизнь и мышление» (1908), в которой проводится представление об индивидуальном бытии как творческой задаче, решение которой есть исполнение личного долга, – что в значительной степени сказалось на проблематике настоящей статьи М. Письма Чаадаева М. цитирует по переводам Гершензона с французского языка в указанном двухтомнике; мы даем ссылки на издание: Чаадаев П. Я. Статьи и письма / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Н. Тарасова. М., 1987; это издание в соответствующих частях воспроизводит тексты названного двухтомника.

Чтение сочинений и писем Чаадаева сказалось в творчестве М. 1914–1915 гг. – в частности, в ст-ниях «Посох мой, моя свобода...» и «О свободе небывалой...». Бенедикт Лившиц связывал увлечение Мандельштама Чаадаевым со «свирепствовавшим тогда увлечением 1830 годом» (*23*, с. 521).

...он был «частный» человек, что называется «privatier». Privatier (*нем.*) – независимый человек; частное лицо (без определенных занятий).

...и холод маски, медали... Здесь скрытая цитата – так Тютчев в письме к П. Я. Чаадаеву от 13 апреля 1847 г. писал о полученном в дар его портрете: «Портрет очень хорош, очень похож... Это поразительное сходство навело меня на мысль, что есть такие типы людей, которые словно медали среди человечества: настолько они кажутся делом рук и вдохновения Великого Художника и настолько отличаются от обычных образцов ходячей монеты». Образ послужил источником стиха «Время срезает меня, как монету...» в «Нашедшем подкову» (1923).

...в награду... подарила ей абсолютную свободу. Это место статьи перекликается с сюжетом ст-ния «О свободе небывалой...» (1915).

«О чем же мы... для вас?» – цитата из письма от 18 сентября 1831 г. (подлинник по-французски); с переводом Гершензона (с. 202) не совпадает.

...этот «гордый» ум, почтительно воспетый Пушкиным, освистанный задорным Языковым... Подразумеваются ст-ние Пушкина «Чаадаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...»), где Чаадаев назван «мудрецом», и ст-ние Языкова «К Чаадаеву» с его строкой «Всего чужого гордый раб!..».

...«домашних» людей и интересов. Высказывание основано на словах Чаадаева: «есть общий закон, в силу которого воздействовать на людей можно лишь через посредство того домашнего круга, к которому принадлежишь, той социальной семьи, в которой родился; чтобы явственно говорить роду человеческому, надо обращаться к своей нации, иначе не будешь услышан и ничего не сделаешь» («Письмо седьмое», с. 118).

...что она... отлучена от истории... Богом». М. основывается на содержании «Письма первого». Позднее, в статье «О природе слова», поэт оспаривал эту точку зрения Чаадаева: «Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил из виду одно обстоятельство, – именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история».

«воспитания народов Богом». Источником цитаты послужил, вероятно, текст «Письма первого»: «Народы... Их воспитывают века, как отдельных людей воспитывают годы» (с. 38).

...лестница Иакова, по которой ангелы сходят с неба на землю. Подразумевается библейский текст – Быт 28: 12.

...в этой идее... выдумку киевских монахов. Формулу «Москва – третий Рим» принято связывать со старцем Филофеем; см.: *46*, с. 455–456.

...там в лучшем случае – «прогресс», а не история, механическое движение часовой стрелки... Аналогичное сравнение прогресса с движением часовой стрелки – во фрагменте прозы (1), см. раздел «Другие редакции. Черновики. Записные книжки».

«Но папа! папа!.. всё совершается?» – Цитата из письма Чаадаева А. И. Тургеневу от 20 апреля 1833 г. (с. 210).

...фоном. В тексте ОП: грунтом.

...«истина дороже родины». У Чаадаева: «Прекрасная вещь – любовь к отечеству, но есть еще нечто более прекрасное – это любовь к истине» («Апология сумасшедшего», с. 134).

...жалкий человек... всем. – Из ст-ния Лермонтова «Валерик».

Против неба... селе. Из зачина «Конька-Горбунка» П. Ершова; в 1910-е гг. считалось, что эти строки в «Коньке-Горбунке» сочинены Пушкиным.

...перпендикуляр, восставленный. В ОП: отвес. Здесь «отвес» – в устарелом значении, синонимичном значению «перпендикуляр» (см. словарь Даля). В словаре М. слово встречается в ст-нии «Notre Dame» (1912): «И всюду царь-отвес», потому правомерно предположение, что слово «отвес» – современная написанию статьи версия.

Мысль Чаадаева... в Рим. В черновике (АМ) этой фразе предшествует: «Чаадаев сходился с славянофилами в одном пункте, и пожалуй в самом существенном: именно – в признании безгосударственной, неполитической природы русского народа. Он с жаром отмечал удивительное обстоятельство, что русский народ единственный в Европе не имеет потребности в законченных, освященных формах бытия. Он хорошо понимал, что нельзя привить народу вкуса, глубочайшего инстинкта, которого он лишен».

«этот старец... короне» – из письма Чаадаева к А. И. Тургеневу от 20 апреля 1833 г. (с. 210).

...принял ее как священный посох и пошел в Рим. Это место статьи перекликается со ст-нием «Посох» (1914): «Посох взял, развеселился И в далекий Рим пошел».

«Этот был там... и вернулся». Источником цитаты послужил, вероятно, диалог двух женщин, современниц Данте, из «Жизни Данте» Боккаччо (см. в книге: Данте Алигьери. Чистилище. М., 1898. С. 36).

Скрябин и христианство (с. 35–41)

ВРСХД. 1964. № 72/73 (под заглавием «Пушкин и Скрябин»); предварительно печатались фрагменты: Рус. мысль. 1963. 28 нояб. Печ. по автографу (АМ). Часть листов утрачена, места утрат показаны строками отточий. Сверх того, в архиве имеется лист с зачеркнутым текстом:

> [.....] [происходит вот что]: Рим железным кольцом окружил Голгофу: [как в евангелии,] нужно освободить этот холм, ставший греческим и вселенским. Римский воин охраняет распятье и копье наготове: сейчас потечет вода: нужно – удалить римскую стражу... Бесплодная,

> безблагодатная часть Европы восстала на плодную, благодатную – Рим восстал на Элладу... Нужно спасти Элладу от Рима. Если победит Рим – победит даже не он, а иудейство – иудейство всегда стоит за его спиной и только ждет своего часа – и восторжествует страшный противуестественный ход истории – обратное течение времени – черное солнце Федры...

Этот текст записан на обороте обрезанного листа с началом прошения Е. Э. Мандельштама в Главное управление Генерального Штаба об отсрочке от призыва, датируемого нами концом декабря 1916 – январем 1917 г. На этом основании статья датируется нами декабрем 1916 – началом 1917 г. Подробнее см.: Мандельштам О. Скрябин и христианство / Вступ. ст., примеч. А. Г. Меца, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдина, В. А. Никитина // Рус. литература. 1991. № 1. Ниже в примечаниях использованы сведения, предоставленные В. А. Никитиным.

Экземпляр статьи хранился у С. П. Каблукова. В списке книг, прочитанных им в ноябре 1917 г., отмечено: «И. Мандельштам. 1) Скрябин и христианство. Ст<атья>» (К-1990, с. 257). Местонахождение этого экземпляра в настоящее время неизвестно.

Статья писалась (точнее – доклад готовился) вскоре после 1-й годовщины смерти А. Н. Скрябина, в «Скрябинский год», широко отмеченный: тематическими лекциями-концертами, изданием воспоминаний о Скрябине, собраниями и специальными изданиями Скрябинских обществ – петроградского и московского. Мотивы «Скрябина и христианства» соответствуют проблематике книг и статей (Л. Л. Сабанеева, Вяч. Иванова, А. Н. Брянчанинова, С. Н. Булгакова и многих других), появившихся в это время. Их основные мотивы: идейные воззрения Скрябина, его увлечение теософией Е. П. Блаватской и отражение этих идей в музыкальном творчестве композитора, поворот к христианству под влиянием Вяч. Иванова и создание «Предварительного действа».

Об истории текста писала Н. М.: «Статья эта нигде не печаталась. О. М. прочел ее в виде доклада в каком-то петербургском обществе – не религиозно-философском ли? Заседания происходили в чьем-то особняке, и однажды туда явился известный авантюрист, корнет Савин, поставил на лестничной площадке столик, собрал входную плату, а потом выступил в прениях и рассказал о русском черте, который отличается от прочих дьяволов хитростью, практической сметкой и остроумием...

В черновиках “Египетской марки” сохранились насмешки над Парноком, который собирался прочесть доклад в... салоне мадам Переплетник... Это явный намек на скрябинский доклад» (*29*, с. 163–164). В упомянутом тексте черновиков читаем: «Визитка погибла бесславно, за недоплаченные пять рублей, а не в ней ли Парнок накануне падения монархии прочел свою речь “Теософия как мировое зло” в особняке Турчанинова и обедал по приглашению тайного католика Волконского в кабинете у Донона с татарами и бразильским атташе...» (см. в наст. изд.). Время чтения доклада в этом черновике – «накануне падения монархии» – совпадает с нашей датировкой статьи. Был знаком М. с названным в черновике С. М. Волконским (см. К-1990, с. 257). Под фамилией «Турчанинов» в черновике выведен Александр Николаевич Брянчанинов (1871–1960), общественный и культурный деятель, издатель нескольких газет и журналов, а с 1915 г. – председатель Петроградского Скрябинского общества. В его доме (Б. Монетная, 11), по отчетам в прессе, проходили заседания Скрябинского общества. Вполне вероятно, что М. был с ним знаком: в июне 1916 г., когда поэт жил в Коктебеле, А. Н. Брянчанинов приезжал туда к М. Волошину «для разговоров о Скрябине и о литературном наследии» (письмо М. Волошина к М. С. Цетлиной от 7 июня 1916 г., см.: Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. М., 1989. С. 364).

...солнце – сердце умирающего. Символы «солнца» и «сердца» здесь восходят к словам Одоевского из некролога на смерть Пушкина: «Солнце нашей поэзии закатилось! Пушкин скончался, скончался во цвете лет, в середине своего великого поприща! Более говорить о сем не в силах, да и не нужно: всякое русское сердце знает всю цену этой невозвратимой потери и всякое русское сердце будет растерзано» (Рус. инвалид. 1837. 30 янв. [Лит. прибавления]); проецируются также на символистскую традицию, ср., напр., у Блока: «Но бредет за дальним полюсом / Солнце сердца моего...» («Настигнутый метелью...», 1907).

...телеологической причиной. Телеология – идеалистическое учение; постулирует особый вид причинности: целевой, отвечающий на вопрос – ради какой цели совершается тот или иной природный процесс; выдвигает принцип «конечных причин», согласно которому идеально постулируемая цель, конечный результат, оказывает объективное воздействие на ход процесса; противостоит детерминизму.

Мраморный Исакий... так и не дождался солнечного тела поэта. Пригласительные билеты на отпевание Пушкина в Исаакиевский собор были напечатаны и разосланы, однако власти, опасаясь стечения народа и беспорядков, накануне ночью перевезли тело поэта в Конюшенную церковь, где наутро и состоялось отпевание. Мотив несбывшегося отпевания Пушкина в Исаакиевском соборе приобретает у М. черты высокого художественного мифа в ст-нии «Люблю под сводами седыя тишины...» (1921); 11 февраля 1921 г. по случаю годовщины смерти в Исаакиевском соборе по инициативе М. отслужили панихиду по Пушкину (Оношкович-Яцына А. И. Дневник // Минувшее. 1993. Т. 13. С. 402).

...образ ночного Солнца, образ поздней греческой трагедии, созданный Еврипидом, видение несчастной Федры. Образы «Федры-ночи» и «черного солнца» впервые возникают в ст-нии «Как этих покрывал и этого убора...» (1915). Интерпретации их посвящена обширная литература, см. сводку данных: *46*, с. 83 и след.; Рус. литература. 1991. № 1. С. 74–75.

Время может идти обратно... свидетельствует об этом. Вероятно, в этом суждении сказались некоторые моменты общей теории относительности А. Эйнштейна (1916), в частности явления «замедления времени», относительности «момента времени». Христианство, напротив, считает себя непрерывно воплощающимся в потоке *необратимого* исторического времени. Теософия Е. П. Блаватской получила распространение в России в начале века (проводником ее служил, в частности, петербургский журнал «Вестник теософии»). В 1916 г. теософы всего мира отмечали 25-летие со дня ее кончины – «День Белого Лотоса». Одно из названий этого течения теософии – «будизм» (с одним «д»). В. Соловьев писал: «В “теософии” г-жи Блаватской и К° мы видим шарлатанскую попытку приспособить настоящий азиатский буддизм к мистическим и метафизическим потребностям полуобразованного европейского общества, не удовлетворяемого по тем или другим причинам своими собственными религиозными учреждениями и учениями» (Соловьев В. С. Собр. соч. 2-е изд. СПб., Б. г. Т. 6. С. 397). С. Булгаков писал, что теософия «под маской религиозного эсперанто» ведет пропаганду буддизма и индуизма на европейской почве, пользуясь обходной тактикой ассимиляции и нейтрализации христианства (Булгаков С. Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1917. С. 59). Об

увлеченности Скрябина теософией и буддизмом было хорошо известно.

«Миров много... бог царит над богом!» Вероятно, кавычки здесь (и в следующей фразе) используются для обозначения «чужой речи» и не означают цитату в собственном смысле слова. Передается буддийское представление о том, что над «вспомогательными» божествами возносятся в более высоких сферах божества более значительные – будды; и так далее, «вплоть до класса высочайших богов, которые только незначительным остатком земного отделены от Нирваны, “богов тех сфер, где нет ни представлений, ни отсутствия представлений”» (Ольденберг Г. Будда, его жизнь, учение и община. М., 1905. С. 334).

«...у тебя много душ и много жизней!» Передается один из основных постулатов теософской доктрины – заимствованное из буддизма учение о перевоплощении, несовместимое с основным догматом христианства об искуплении (см. «солнце искупления» в статье). «Этим учением теософия решительно и бесповоротно разрушает основной догмат христианства об искуплении: искупление, искупительная жертва Сына Божия совершенно излишня, коль скоро признается перевоплощение» (Лященко Г. И., священник. Что такое теософия и куда она ведет? Киев, 1912. С. 34).

...новый Орфей. Имеется в виду Скрябин. Скрябина уподоблял Орфею Вяч. Иванов в статье 1915 г. «Национальное и вселенское в творчестве Скрябина».

...эллинистической природы русского духа. Это суждение восходит к известным историческим фактам – восприятию Россией религии и образованности от Византии. Ср.: «Нет в Европе другой культуры, кроме эллинской... чужими ей по крови и языку германством и славянством никогда не могла она овладеть до полного себе уподобления... хотя и наложила на варваров все свои формы (славянству передала даже формы словесные)» (*12*, с. 233). Ср. суждения об «эллинистической природе русского языка» в статье «О природе слова».

Хилиазм. Здесь – ожидание «конца времен».

...искупления. Искупление – основной догмат христианской Церкви, согласно которому крестная смерть безгрешного Иисуса Христа искупила первородный грех, лежавший на человечестве после грехопадения первочеловека Адама.

...«подражание Христу». М. развивает оригинальную концепцию христианского искусства, переосмысливая идею

средневекового трактата «О подражании Христу» (XV в.), авторство которого приписывается Фоме Кемпийскому. Оценивая вклад статьи в эстетику, Н. А. Струве отметил, что «никогда еще ни один поэт не давал такого смелого христоцентрического определения» (Струве Н. О. Мандельштам. Лондон, 1988. С. 137). На мотив «игры с нами Божества», возможно, оказала влияние так называемая «теория игры» Ф. Шиллера, ср. также «Все причащаются, играют и поют...» в ст-нии «Вот дароносица, как солнце золотое...» (1915).

...«искусство ради искусства». Определение, впервые данное французским философом В. Кузеном; упорно защищалось Т. Готье, Ш. Бодлером, Т. де Банвилем. В России среди ее сторонников был И. Анненский, который в статье «Бальмонт-лирик» писал: «Громадные успехи, сделанные искусством в расширении области прекрасного, следует... отнести... на счет его эмансипации от внешних требований во имя бесстрашия и правды самоанализа» (*4*, с. 111).

Благодать – божественная сила, даруемая от Бога человеку для спасения (главным образом через таинство Евхаристии).

Эллины боялись флейты и фригийского лада... Суждение восходит к «Государству» Платона и «Политике» Аристотеля. Возражая Сократу, Аристотель писал: «Ведь фригийский лад в ряду других занимает такое же место, какое флейта – среди музыкальных инструментов: тот и другая имеют оргиастический, страстный характер. Доказательством этого служит поэзия: для выражения вакхического экстаза и тому подобных состояний возбуждения из всех инструментов преимущественно нужна флейта, а среди ладов такая поэзия для соответствующего выражения прибегает к фригийскому ладу» (Аристотель. «Политика», VIII, 1432 в, 1–8; в книге: Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 643). Слова о «новых струнах кифары», вероятно, также восходят к мнению Аристотеля о нежелательности, наряду с флейтой, и кифары для целей воспитания юношества (Там же. С. 639). Следует отметить, что 7 сентября 1916 г. М. сдал экзамен по древней философии.

...каждую новую струну кифары Терпандру приходилось отвоевывать с великим трудом. Терпандр – греч. поэт (VII в. до н. э.), усовершенствовавший лиру, к четырем струнам которой он, по преданию, прибавил еще три.

...гражданской гармонии – эвномии. Эвномия – благоустройство; так называлась прославленная элегия Тиртея, сведения о которой приводят Аристотель и Павсаний.

Разрыв Скрябина с голосом... знаменует утрату христианского ощущения личности... По мнению М. К. Михайлова, Скрябин как бы противопоставлял фортепиано всему оркестру; с партией фортепиано композитор связывал представление о единичной человеческой личности (микрокосме) в его отношении к миру, вселенной (макрокосму), выразителем которого был у Скрябина оркестр (Михайлов М. Александр Николаевич Скрябин (1872–1915). Л., 1984. С. 79). Участие хора в «Прометее» довольно условно: он появляется лишь в конце произведения и поет без текста на различные гласные звуки (Там же. С. 94). По «Шуму времени», М. был на первом исполнении «Прометея» в Петербурге; впечатления от концерта обсуждались на «Башне» Вяч. Иванова 14 марта 1911 г., где в этот день Мандельштам познакомился с Ахматовой (Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка. Л., 1989. С. 52). Источником религиозно-философской интерпретации музыкальных явлений для М. были, вероятно, воззрения С. П. Каблукова. См. также: Попов К., священник. Почему христианская Православная Церковь в противоположность Католической и Протестантской в своем Богослужении не допускает Музыки, а ограничивается одним пением? Саратов, 1910. Ср.: «„мусикия – от диавола есть, и церковное пение несть от мусикии" – рассуждал русский человек» (Преображенский А. «Латинская ересь» в русском церковном пении XVII в. // Орфей. Пб., 1922. Кн. 1. С. 193).

Эта радость Бетховена... Предшествующая версия: Христианская, я определил бы даже точнее – кафолическая звучность Бетховена.

...«белой славы торжество» – цитата из ст-ния «Ода Бетховену» (1914).

Насколько мелос... настолько гармония характерна для сложного послехристианского ощущения «я». Мелос в ранней античности – синкретическое искусство: музыка, поэзия и танцевальное искусство в нераздельной взаимосвязи. Платон ввел гармонию в определение мелоса («слово, гармония и ритм»), но содержание этого понятия существенно иное, чем в полифонической музыке. Современное учение о гармонии выделяет в своей истории два момента: появление в христиан-

ской церковной музыке Европы полифонии (IX в.), постепенно вытеснившей античную гомофонию, и создание контрапункта (полифонического письма) ок. 1300 г. Гармония и мелодия в новой музыке находятся в состоянии сложного взаимодействия, которое можно уподобить состоянию «борьбы», и в теории подчас описываются с помощью условно-образных понятий, связанных с применением к музыке пространственных представлений – соответственно вертикали и горизонтали. Горизонталь – мелодическая линия – совпадает с вектором времени, гармоническая составляющая изучается на вертикали, образуя как бы объем мелодической линии, и определяется как «срез» (ср. «разрез» ниже в тексте статьи) по отношению к гармонии, что полностью соответствует логике представлений М.

Православная мистика энергично отвергает бесконечность во времени... Учение христианства предполагает «конец времени» после второго пришествия Иисуса Христа. М., уподобляя взаимоотношения времени и вечности – мелодии и гармонии, переносит понятие вечности на вертикальную составляющую (см. предшествующее примечание).

...утверждая вечность как сердцевину времени: христианская вечность – это кантовская категория, рассеченная мечом серафима. Предшествующая версия: утверждая вечность как время, рассеченное мечом серафима.

...мусикийские камыши – сухие и звонкие. Мы требуем хора, нам наскучил ропот мыслящего тростника... Во фразе отразились образы ст-ния Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...», в котором «мыслящий тростник» (образ, восходящий к «Мыслям» Б. Паскаля) – человек, человечество. В словах «мы требуем хора» подразумевается эстетическая теория Вяч. Иванова (см., напр., раздел «Миф, хор и теургия» в его статье 1908 г. «Две стихии в современном символизме») в ее влиянии на «Предварительное действо» – новаторский замысел Скрябина, в котором предусмотрено участие грандиозного хора и солиста.

...миф о забытом христианстве. Подразумевается следующая мысль Вяч. Иванова: «Так делает нас наше смешливое отчаяние поздними эпигонами языческого упадка. Причина недуга – наше забвение христианства. Человечество забыло то, что в христианстве уже раскрылось, и не только не угады-

вает того, что еще не раскрыто в нем, но давно уже и прежде понятого в нем не понимает» (*12*, с. 420).

...муза припоминания. Предшествующая версия: муза забвения.

Христианский мир. Предшествующая версия: Европа.

Семя смерти... приняла земля Эллады. Речь идет об усвоении христианства грекоязычным миром.

О современной поэзии (К выходу «Альманаха Муз») (с. 42–44)

СС 2. Т. 3. Печ. по автографу (АМ).

«Альманах Муз» вышел в первой половине октября 1916 г. Рецензия датируется соответственно: октябрь 1916 – не позднее февраля 1917 г. О подготовке издания см.: Лит. наследство. 1982. Т. 93, кн. 3. С. 460. М. поместил в альманахе 3 стихотворения.

Очень немного им нужно. В автографе: ей нужно. Исправление внесено по необходимости согласования со словом «критики».

Поэт достиг... перстами. Предшествовал зачеркнутый текст: Поэт до такой степени у себя дома в собственных образах, что ленится творить и произносит совсем не магические заклинания: (следует цитата. – *А. М.*).

Но грустны... Весны – из ст-ния Вяч. Иванова «Весна».

В строфы виденье навек вплетено – из ст-ния В. Брюсова «На закатном поле».

Березы... свою – из ст-ния В. Брюсова «Город сестер любви. Видение».

...и по справедливости... молодежи. Предшествовал зачеркнутый текст: находится сейчас в почетном архиве вместе с «Ваалом» Надсона.

Наверно, так же холодны... серафимы – из ст-ния М. Кузмина «Среди ночных и долгих бдений...».

И в Библии... заложен на Песне Песней... – из ст-ния А. Ахматовой «Под крышей промерзшей пустого жилья...».

Однако стихи альманаха... Ахматовой. Предшествовал зачеркнутый текст: Отметим, как властительно, по-тютчевски, звучит начало третьего стихотворения:

Из памяти твоей я выну этот день... –

что довольно необычно для автора, охотно заостряющего свои стихи эпиграмматическими окончаниями. Почти во всех стихах Ахматовой звучит забота о своем голосе.

...«смиренная, одетая убого, но видом величавая жена» – из ст-ния Пушкина «В начале жизни школу помню я...».

Государство и ритм (с. 45–48)

Пути творчества. Харьков, 1920. № 6/7. Написано в качестве служебного доклада во второй половине 1918 г., когда М. заведовал подотделом эстетического воспитания в отделе реформы школы Наркомпроса в Москве (см.: *37*). Со слов М. его жена писала о времени его работы в Наркомпросе: «Спасал институт Далькроза и церковный хор (А. Д. Кастальского. – *А. М.*)» (*28*, с. 174). Обе задачи оказались выполненными: в 1918 г. на базе частных курсов был образован Московский институт ритма (позднее – Государственный институт ритмического воспитания), Синодальный хор был преобразован в Московскую народную хоровую академию.

...мы видим перед собой воспитателей-ритмистов... Впоследствии преподавателями Московского института ритма были С. М. Волконский и Вяч. Иванов, близко известные М.

...как огненный язык. Уподобление основано на новозаветном образе «огненных языков», «почивших» на апостолах (Деян 2: 3).

«Реформой Школы» первого гуманистического ренессанса. Речь идет о переходе от схоластики и средневекового образования к светской школе. Центральной в этот период считается деятельность Гварино Веронезе (1374–1460), основавшего школу-пансион в Ферраре. Реформа изменила всю систему образования в Европе и продержалась до XIX в., после чего последовало упрощение школы (справка Л. Г. Степановой).

...антифилологический характер нашей эпохи... филологическое предательство... Мотивы соотносятся с образами «врагов слова» и «современного... государства, отрицающего слово» в статье «Слово и культура».

...благодаря моде Хеллерау. В Хелерау (близ Дрездена) находился Институт музыки и ритма, которым руководил Эмиль Жак-Далькроз (1865–1950), здесь получили образование многие русские ритмисты.

Что общего между государством и женщинами и детьми, исполняющими ритмические упражнения... Навык ритмического воспитания остается. Он неискореним, он присутствует и в мирной обстановке гражданского очага, и в военной буре, он всюду, где человеческое усилие побеждает сопротивление, он всюду, где нужны победители. М. основывается на работах ученика Жака-Далькроза, С. М. Волконского, пропагандировавших «ритмическое воспитание» как универсальное средство связи между искусством и жизнью, см., например, его статьи «Человек и ритм» (Аполлон. 1911. № 6) и «Ритм в сценических искусствах» (Аполлон. 1912. № 3/4). Во время работы в Наркомпросе М. предлагал переиздать книгу Волконского «Выразительный человек» (*37*, с. 278 – с ошибкой в названии книги).

Слово и культура (с. 49–54)

Дракон. Пг., 1921. Вып. 1. Перепечатано: Искусство. Батум, 1921. 20 июня. В НР и ОП с подцензурной переработкой; исправлены опечатки журнального текста. Статья писалась осенью–зимой 1920 г. («Дракон» вышел в январе или начале февраля 1921 г.) Печ. по тексту журнала с поправками по ОП.

По поводу статьи Д. П. Святополк-Мирский писал (1922): «Мандельштам не радуется гибели Культуры, но видит в грядущем для нее мученичестве залог ее очищения и укрепления... Мандельштам – один из лучших представителей новой Культуры Вечности» (*44*, с. 79).

Трава на петербургских улицах. Проросшую сквозь торцы траву (вследствие запущенности городского хозяйства) жители Петербурга могли видеть с лета 1918 г.

Не понимал он... в сети – из поэмы Пушкина «Цыганы» (рассказ Старика об Овидии).

Cum subit illius... gutta meis. Цитируется начало третьей элегии (ст. 1–4) первой книги «Скорбных элегий» Овидия. В переводе С. В. Шервинского:

Только представлю себе той ночи печальнейшей образ,
Той, что в Граде была ночью последней моей,
Только лишь вспомню, как я со всем дорогим расставался, –
Льются слезы из глаз даже сейчас у меня.

...отделение церкви-культуры от государства. Реализацией «отделения культуры от государства» могло казаться

основание в 1919 г. «Домов искусств» в Петрограде и Москве. М. вернулся в Петроград из Крыма через Закавказье незадолго до писания статьи. Вопрос обсуждался в печати, см.: Сабанеев Л. Отделение искусства от государства // Знамя. М., 1920. № 1 (3).

...разделением ныне людей на друзей и врагов слова. Образ соотнесен с «современным... государством, отрицающем слово» (ниже в тексте), мотивами «антифилологического характера нашей эпохи» и «филологического предательства» в статье «Государство и ритм».

...что Давид снял жатву Робеспьера. Имеется в виду Жак Луи Давид (1748–1825) – французский художник. Член Конвента, голосовал за казнь короля; друг Робеспьера, после термидорианского переворота был заключен в тюрьму. Позднее – привилегированный художник Наполеона Бонапарта. Ср.: «В этих прямолинейных и донельзя упрощенных зарисовках революции есть нечто общее с картинами художника Давида: в них театральный гнев лже-историка и желчь и боль почти современника...» (предисловие к книге Гюго «Девяносто третий год» в т. 3 наст. изд.).

Ad claras Asiae volemus urbes – из ст-ния Катулла XLVI, ст. 6. В переводе С. В. Шервинского: «К знаменитым летим азийским градам».

Словно темную воду... была... – из ст-ния «Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920).

Супрематизм – абстрактное (беспредметное) искусство; согласно определению основателя течения, К. Малевича, – высшая ступень развития искусства на пути освобождения от всего внехудожественного, на пути предельного выявления беспредметного как сущности любого искусства.

«Charogne» (фр.) – «Падаль», ст-ние Ш. Бодлера.

martyre (фр.) – мученица, с аллюзией на название ст-ния Ш. Бодлера «Une Martyre»; здесь: мученик.

Время хочет пожрать государство. Вероятно, М. имел в виду постулат классического марксизма об отмирании государства, актуализированный работой Ленина «Государство и революция» (издана в 1918).

...угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Подразумевается последнее ст-ние Державина – «Река времен в своем стремленьи...». Его мотивы варьируются в «Грифельной оде» (1923), см. примечания в т. 1.

Прославим роковое бремя... идет... – цитата из ст-ния «Прославим, братья, сумерки свободы...» (1918).

Слово – Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела. Общие мотивы – в ст-нии «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920), см. особенно «Другие редакции» в т. 1.

Prends l'eloquence et tords lui son cou! (фр.) – «Возьми красноречие и сверни ему шею!», – цитата из ст-ния П. Верлена «Art poétique».

И сладок нам лишь узнаванья миг! – из ст-ния «Tristia» (1918).

В глоссолалии самое поразительное... говорит. Глоссолалия – внезапное появление способности говорить на других языках; подразумевается новозаветный текст – Деян 2: 1–14.

...по-халдейски. Халдеи – кочевые племена, в VII в. до н. э. завоевавшие Вавилон и основавшие обширное государство. Упоминаются в Ветхом Завете.

Ecoutez la chanson grise... (фр.) – «Послушайте простую песенку...» – контаминированная цитата: строк стихотворений П. Верлена «Ecoutez la chanson bien douce» («Послушайте нежную песенку») и «Art poétique» («Rien de plus cher que la chanson grise» – «Нет ничего дороже простой песенки»).

Пушкинская цевница. Подразумевается «цевница» из ст-ния Пушкина «Муза».

Говорят, что причина революции – голод в междупланетных пространствах. Считается, что этот образ (ср. также образ «пшеницы сытого эфира» в ст-нии «А небо будущим беременно...», 1923) отражает влияние учения Г. Гурджиева, в частности о «космическом конфликте» между Месяцем (Луной) и органической жизнью на Земле (*46*, с. 18, 36).

Письмо о русской поэзии (с. 55–59)

Советский юг. Ростов н/Д, 1922. 21 янв., с редакционным примечанием: Будучи не согласной со многими взглядами автора, редакция тем не менее дает место этой статье, как характерному выражению миропонимания одного из смено-

веховцев. Перепечатано: Батумский час. 1922. 11 февр. Печ. по тексту первой публикации. Датируется январем 1921 г.

В блестящее время парижских, брюссельских, нижегородских и прочих всемирных выставок. Названные выставки проводились в 1878–1900, 1897, 1910 и 1896 гг.

...«даже минерал произносит несколько слов» – из романа Достоевского «Идиот», в изложении. Речь идет о юношеской поэме Степана Трофимовича Верховенского, написанной «в духе второй части “Фауста”», здесь: «пропел о чем-то один минерал, то есть предмет уже вовсе неодушевленный» (гл. 1, I; установлено О. Роненом).

Белый неожиданно оказался дамой... теософией. О теософии (в связи с увлечением А. Белого антропософией) см. также в рецензии на книгу «Записки чудака» в т. 3 наст. изд.

Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848–1913) – поэт. На его стихи писали романсы С. Рахманинов, Ц. Кюи, А. Аренский.

Эллис (Кобылинский) Лев Львович (1879–1947) – поэт и теоретик символизма.

...кусочков, вражды противоречий. Так в тексте газеты; возможно, текст в этом месте искажен.

Мы помним всё... И Кельна мощные громады... – неточная цитата из поэмы А. Блока «Скифы».

...в просвещении стать с веком наравне. – Из ст-ния Пушкина «Чаадаеву».

...в семидесятые годы Некрасова, когда в трактирах ужинали юбиляры... Данный пассаж основан на поэме Некрасова «Современники», где, к примеру: «У Дюсо (трактир. – *А. М.*) готовят славно юбилейные столы».

...а на театре пела Гарциа. Гарциа – Полина Виардо-Гарциа (Гарсиа, 1821–1910). Гастролировала в России ряд лет с 1843 г. Другие члены семьи певцов Гарциа в России не гастролировали, в тексте первой публикации опечатка – «пел» вм. «пела» (исправление внесено нами). Упоминается у Некрасова в поэме «Говорун»:

Чтоб только петь, как Гарция,
И удивлять весь свет –
Не пожалел бы гарнца я
Серебряных монет.

...старой европейской культурой, поскольку она стала музыкой. Определение основывается на концепции А. Блока, развернутой им в «Крушении гуманизма».

«Концерта» в Palazzo Pitti Джорджоне. Ныне эта картина атрибутируется Тициану. Упоминается также в «Египетской марке».

Сердцу обида куклы Обиды своей жалчей – из ст-ния И. Анненского «То было на Валлен-Коски...».

Кровавая мистерия 9-го января (с. 60–63)

Советский юг. Ростов н/Д, 1922. 22 янв. Прижизненная машинопись (АМ, текст неполный). Печ. по тексту газеты. Статья писалась в начале января 1922 г.

...столпник-ангел – образ ст-ния «Императорский виссон...» (1915).

...только профессору Тарле поранило голову саблей. Здесь неточность, профессор Е. В. Тарле был ранен шашкой во время разгона митинга у Технологического института 17 октября 1905 г.

...масс, когда... В этом месте текст газеты дефектен, в машинописи отсутствует. Сохраняем традиционную конъектуру (слово «когда»).

...хитрый мужичонка... спасать. Речь идет о Григории Распутине.

...и пустырями поднялся... В этом месте текст газеты дефектен, в машинописи отсутствует. Сохраняем традиционную конъектуру (слово «поднялся»).

О природе слова (с. 64–81)

О природе слова. [Харьков]: Истоки, 1922 (далее – ОПС).

Обоснование выбора текста. Статья была написана в Харькове в феврале 1922 г. В город поэт попал на пути из Закавказья в Киев (через Новороссийск и Ростов-на-Дону). Появление его в Харькове можно датировать относительно точно – 5–6 февр. 7 февр. он «неожиданно для всех <появился> на одном литературном вечере, экспромтом произнес речь о Блоке» (письмо Л. Ландсберга к М. Волошину 3 марта 1922 г., см.: *32а*, с. 138–139), а уже 12 февр. газета «Коммунист» анонсировала его вечер с докладом «об акмеизме», темы которого – «пути русской литературы», «Бергсон, Розанов, Белый» (совпадающие со статьей) – отметил в цитированном выше письме корреспондент Волошина. Следовательно, в проме-

жутке между этими двумя датами (7 и 12 февр.) и началась работа над статьей. Согласно следующему письму Ландсберга (от 29 апр. 1922 г.), статья была сдана поэтом редактору журнала «Грядущий мир» и заверстана (а значит, прошла редактуру), однако была снята при просмотре верстки секретарем ЦК КПУ Д. З. Мануильским; верстка (набор) группой молодых людей была передана в частное издательство «Истоки». Н. Мандельштам, в своей «Второй книге» описавшая харьковский эпизод этой поездки и сообщившая о том, что «эпиграф к статье (из стихотворения Н. Гумилева “Слово”. – *А. М.*) прибавили харьковские издатели» (*30*, с. 66–67), никаких сведений об издательских перипетиях не приводит, поскольку ее и мужа в это время в Харькове уже не было. Книга вышла из печати в мае (РЛЖ, с. 418).

Это издание по объему текста является наиболее полным (в следующих публикациях в нем были сделаны купюры), однако в значительной мере несовершенным. В отличие от статей 1910-х гг., стилистически выверенных безупречно, текст ОПС чрезвычайно «сырой», а в некоторых местах и с утратой связного смысла, что было следствием спешной работы, вынуждавшейся непродолжительностью пребывания М. в Харькове и необходимостью сдать работу еще до отъезда из города. Неисправности текста были в значительной мере устранены при подготовке ОП (см. ниже). Во второй раз статья была помещена (с большой купюрой – от слов «Задачу построения такой поэтики» до конца текста, из которых был оставлен лишь фрагмент: «Литературные школы... без всяких идей», которым и заканчивался текст) в берлинской газете «Накануне» (Накануне: Лит. прил. Берлин, 1923. 10 июня. № 56) под заглавием «О внутреннем эллинизме в русской литературе» (далее – ОВЭ).

Анализ текста ОВЭ показывает, что он – более ранний, чем ОПС. Аргументов для такого заключения два. Будучи идентичен с ОПС почти на всем протяжении (не принимаем во внимание купюры), текст содержит и такие стилистические погрешности, которые в ОПС уже были устранены (примеры: «Если русская литература одна и та же литература» при «Если русская литература всегда одна и та же» (ОПС), «Для того же, чтобы спасти принцип» при «Чтобы спасти принцип» (ОПС), «как бы сделать то дело, которое они хотят сделать» при «как выполнить свое жизненное дело» (ОПС) и некоторые другие).

В то же время в ОВЭ имеются правильные чтения слов, искаженных при подготовке ОПС (см. примечания). Приведенные данные и позволяют утверждать, что текст-источник ОВЭ предшествовал ОПС, а не наоборот. При этом в ОВЭ имеется несколько существенных в смысловом отношении мест, в ОПС отсутствующих, а значит, исключенных в процессе подготовки (не ясно, автором или редактором и в силу каких причин; отдельные исправления могли быть сделаны с учетом требований цензуры). Название во второй публикации совпадает с одним из тезисов доклада М., напечатанных в газете (см. выше), и тем самым согласуется с нашим выводом.

Исходя из сказанного и зная повседневный обиход поэта, можно выстроить следующие предположения. Воспользовавшись тем, что издание ОПС было малотиражным и, следовательно, малоизвестным, М. дал в «Накануне» сохранившуюся у него невыправленную подкопирочную машинопись текста-источника ОПС (ср. описанный в воспоминаниях Э. Л. Миндлина, сотрудника «Накануне», случай с попыткой М. дать в газету стихотворение, уже бывшее в печати: *33*, с. 101); о том, что текст ОПС был дан поэтом в виде машинописи, нам сообщил в 1976 г. А. М. Лейтес (1899–1976), в то время председатель Всеукраинского ЛИТО, – он и передал статью редактору журнала «Грядущий мир» В. С. Рожицыну.

Следующий этап работы над текстом относится к 1927 г., когда поэт собирал книгу «О поэзии». Он отражен в НР и ОП.

НР представляет собой машинописную копию ОПС, но с уже сделанными в двух местах купюрами (при дальнейшей работе объем купюр расширен). В ОП по сравнению с ОПС сделаны следующие купюры: «Задачи построения... в новом органическом понимании», «Подъемная сила акмеизма... своими органами», «Акмеизм не только... “мужа”», «Но я вижу... вещественного мира». Правка нанесена преимущественно рукой Н. М., в некоторых местах – рукой поэта, а отдельные исправления – рукой третьего лица, которого условно назовем «редактором». В НР внесено 2/3 общего объема правки, 1/3 – в не дошедших до нас корректурах (сохранившиеся корректурные гранки статьи в ИРЛИ, ф. 172 – без правки), что устанавливается при сличении с текстом ОП. По характеру правки можно выделить: 1) купюры, сделанные по соображениям житейской тактики (история возникновения акмеизма и содержание его «программы») или учитывающие требования цензуры – пол-

ностью устранены слова «церковь», «Бог» (один из примеров: вместо «в поэзии, в мистике, в политике, в богословии» (ОПС) в ОП напечатано: «в поэзии, в хозяйстве, в политике и т. д.»). К той же группе можно присоединить исправления, внесенные соответственно новой литературной ситуации, – изменение времени глаголов, причастий с настоящего на прошедшее и наклонения с изъявительного на сослагательное; 2) правку пунктуации (не всюду последовательную); 3) исправление опечаток (*любым* на *любимой* и некоторые другие), ошибок (*Журдень* вм. *Жорж Данден*), смысловых и стилистических погрешностей (*надолго* вм. *на долгое время*, *речи* вм. *языка*, *целостности* вм. *целости*, *деятельное познание* вм. *познавательная деятельность* и др.); внесение стилистически улучшающих текст поправок (*пошатнулось* вм. *заколебалось*); сюда же относим поправку, уточнившую место придаточного предложении «вне всякой заботы о стиле»; 4) вставки (стих о Евлалии, цитата из Гете и некоторые другие).

В то же время в НР и в ОП, сравнительно с ОПС, возникли новые опечатки, не замеченные при редактуре (*немедленно* вм. правильного *надменно*, *погружает нас* вм. правильного *погружается*; *движения* вм. правильного *сближения*).

Известен экземпляр ОПС, подаренный автором С. Б. Рудакову в 1936 г. с записью автора: «Последние девять строк написаны не мной, а чужой рукой. О. М.» (СХ, ГМ Амстердама). Это сообщение мы считаем, исходя из анализа текста, не соответствующим действительности – возможно, автор придал ему метафорический смысл.

В наст. изд. текст приводится по ОПС как соответствующий взглядам поэта в культурной, литературной и политической ситуации времени его создания, с учетом правки в ОП (соответственно указанным выше в пунктах 3 и 4). В нескольких местах он дополнен по тексту ОВЭ (все дополнения указаны в примечаниях).

Симеон Полоцкий (1629–1680) – выдающийся общественный и церковный деятель, проповедник, писатель. Считается основоположником поэтического и драматического жанров в русской литературе. Перевел стихами Псалтырь. В драмах и виршах пользовался силлабическим стихом.

...каков существенный ее принцип... Местоимение «ее» замещает не слово «литература» (как предшествующее «ее»), а слово «непрерывность» – ниже в тексте говорится о «принципе непрерывности».

...изменению количества колебательных волн... промежуток времени. В ОПС было плеонастическое: «количества содержания... волн... приходящихся на известный промежуток времени». Необходимость исправления подчеркнутого нами места в НР определена правильно, однако по недосмотру удалены оба слова, что привело к утрате смысла. Сохраняем слово «количество» по ОПС.

Бергсон. Имеются сведения о том, что М. читал Бергсона и «помнил его наизусть» в юношеские годы (*14,* с. 84). Исследователи указывали на отдельные заимствования из работ Бергсона у М. (*60; 7,* с. 403–409).

...чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма. Замечание о «глубоко иудаистическом уме» Бергсона корреспондирует с оценкой Н. А. Бердяева: «Философия Бергсона – тончайшая паутина, напоминающая мышление Зиммеля и изобличающая в нем еврейский склад ума» (Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 540). Считается вероятным, что Бергсон, наряду с другими источниками, опирался на мистическое учение хасидов (Блауберг И. Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1992. Т. 1. С. 40).

...образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени. Подобный образ находим в ст-нии «Еще далеко асфоделей...» (1916): «И раскрывается с шуршаньем / Печальный веер прошлых лет».

Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер... поддается умопостигаемому свертыванию. Дж. Харрис, систематически исследовавшая основной труд Бергсона «Творческая эволюция», в том числе в связи с этим образом в «О природе слова», пришла к выводу, что М. «неверно интерпретировал» Бергсона (*59,* с. 116). Н. М. пыталась обнаружить источник обсуждаемого образа в круге своих знакомых-филологов; о безуспешности этих попыток свидетельствует одно из ее писем к Л. Я. Гинзбург, в котором упоминается «бергсоновский веер времени, который нагло выдумал Оська в своих статьях» (Звезда. 1998. № 10. С. 135).

...от дурной бесконечности... теории прогресса. Опосредованный источник этих воззрений, вероятно, – статья С. Булгакова «Основные проблемы теории прогресса» (сб. «Проблемы идеализма», 1902), автор которой раскрыл существо определяемой им «религии прогресса» и «его божество» –

«Человечество», субъект «бесконечного прогресса». «Дурная бесконечность» – определение Гегеля (в «Иенской логике»).

...старта. Правильно: финиша. В этом месте, по-видимому, у автора отразились зрительные впечатления о бегах на ипподроме, где место старта нередко совпадает с местом финиша.

...звериное чутье и физиологическая интуиция «Войны и мира»... прозрачность формы, «кларизм» «Детства» и «Отрочества»? В этих фразах варьируются мотивы декларации акмеизма – статьи «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилева («мы немного лесные звери») и более ранней статьи (1910) М. Кузмина «О прекрасной ясности» (определение «кларизм»).

Buona pulcella fut Eulalia, bel auret corps, bellezour anima (ст.-фр.) – «Хорошая девушка была Евлалия, красивая телом, прекрасная душою» (перевод Л. Г. Степановой), – цитата из «Кантилены о св. Евлалии» (ок. 880 г.). В ОП цитата с неточностями, исправлено по изданию: Шишмарев В. Ф. Книга для чтения по истории французского языка IX–XV вв. М.; Л. 1955. С. 22. «Французский памятник имитирует латинскую литургическую секвенцию, существовавшую уже в IX в. Она написана в 80-х годах этого столетия на основе гимна Пруденция (IV в.) и мартирологии Беды Достопочтенного. Евлалия из Мериды – христианская мученица конца III – начала IV в.; замучена при Максимиане (286–305 гг.)» (Там же. С. 22).

Русский язык – язык эллинистический... русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью. Ср. в статье «Скрябин и христианство»: «Скрябин – следующая после Пушкина ступень русского эллинства, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа».

...стихией русской речи, не вмещающейся. Принято чтение ОП (с заменой времени глагола с прошедшего на настоящее). В ОПС было: «стихией русского языка, не вмещающегося».

Как сердцу... понять тебя? – Из ст-ния Тютчева «Silentium!».

Чаадаев... неисторическому кругу культурных явлений. Имеется в виду «Письмо первое» «Философических писем» Чаадаева. В связи с этим письмом см. статью «Петр Чаадаев» и примечания к ней.

Язык – наша телеология. Фраза восстановлена по ОВЭ.

...за сохранение нашей связи со словом, за нашу... Слова «нашей», «нашу» восстановлены по ОВЭ.

«У церковных стен». Речь идет об издании: Розанов В. Около церковных стен: В 2 т. СПб., 1906.

...всю жизнь шарил в мягкой пустоте. Характеристика основывается на следующем высказывании Розанова: «странная черта моей психологии заключается в таком сильном ощущении пустоты около себя – пустоты безмолвия и небытия вокруг и везде, – что я едва знаю, едва верю, едва допускаю, что мне “современничают” другие люди» (Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 215).

Подобно некоторым другим русским мыслителям, вроде Чаадаева, Леонтьева, Гершензона... П. Я. Чаадаеву М. посвятил особую статью (наст. изд.); о К. Н. Леонтьеве писал в «Шуме времени» (гл. «В не по чину барственной шубе»), назвав его «первосвященником мороза и государства» (см. примечания). Гершензон Михаил Осипович (1869–1925) – историк общественной мысли, публицист; один из ярких и значительных философов-идеалистов начала XX в., своими работами снискавший большую популярность в 1910-е гг.: «П. Я. Чаадаев. Жизнь и мышление» (1908), «История Молодой России» (1908), «Переписка из двух углов» (1921, совместно с Вяч. Ив. Ивановым) и мн. другие; участник сборника «Вехи» (1909).

Церковью. Слово восстановлено по ОВЭ.

«Тяжело человеку быть целым поколением – ему ничего больше не остается, как умереть, – мне время тлеть, тебе цвести». Источник цитаты не установлен. «Мне время тлеть, тебе цвести» – из ст-ния Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...».

...тяготение Розанова к домашности... Тема «домашности» у Розанова была освещена В. Шкловским в работе «Розанов» (опубл. 1921): «Тема последней домашности, домашнего отношения к вещам... не подымалась или почти никогда не поднималась в “большой свет” литературы...» (*58*, с. 122). О взаимной связи статей Мандельштама и Шкловского см.: *55*, с. 81–82.

Немудрено, что Розанов... писателем. В ОВЭ: «Розанов многим кажется ненужным и бесплодным писателем: это для тех, кто не умеет делать того же, что он сам: им остаются только скорлупки».

«Какой ужас... уже “что-то знаем”». Цитата из книги: Розанов В. Опавшие листья. СПб., 1913. С. 88.

...он увяз в строчке Некрасова «Еду ли ночью по улице темной»... Розановское примечание... русской поэзии. См.:

Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 29. Еще раз к тому же стиху Некрасова Розанов обращался в книге: Опавшие листья: Короб 2-й. Пг., 1915. С. 320.

«Церковь об умершем... Как же ей не оставить за это всё?..» См. в книге: Розанов В. Опавшие листья. Короб 2-й. Пг., 1915. С. 178.

Лютер был уже плохой филолог... в черта чернильницей. По легенде, черт явился Лютеру в замке Вартбург, где Лютер укрывался после осуждения на Вормсском соборе. В одной из комнат замка по сей день показывают туристам пятно на стене, оставшееся от брошенной в черта чернильницы. Сходная характеристика Лютера – в ст-нии «“Здесь я стою – я не могу иначе”...» (1915).

...сопками. Здесь «сопки» имеют второе словарное значение – вулканы. При редактировании ОП это значение не было учтено, почему был заменен сопутствующий эпитет – «горящими» на «горячими».

...освященная. В ОПС и ОП: оснащенная. Чтение дается по ОВЭ.

На темный жребий мой... Овидий. – Из ст-ния П. Верлена «Вечером» в переводе И. Анненского.

Поймите, к вам стучится сумасшедший... закидает – цитата из ст-ния И. Анненского «Кошмары». У Анненского в соответствующем стихе: «Оборванный, и речь его дика».

Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом – в рецензии на «Кипарисовый ларец»: «Читателям “Аполлона” известно, что И. Анненский скончался 30 ноября 1909 г. И теперь время сказать, что не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из больших поэтов» (А. 1910. № 10. С. 60).

Как мерзла... старика. – Из поэмы Пушкина «Цыганы» (рассказ Старика об Овидии).

Символ есть уже образ запечатанный. Чтение дается по ОП; в предшествующих источниках ошибочно: Слово есть уже образ запечатанный.

Alles... Gleichnis. Всё преходящее только подобие. Цитата из второй части «Фауста» Гете и ее перевод. М. обращается к этой цитате как к показательной, поскольку ею пользовался Вяч. Иванов в двух программных статьях: «Две стихии в современном символизме» (*12*, с. 270) и «Заветы символизма» (*13*, с. 135). О книге Вяч. Иванова «По звездам» (*12*) М. отозвался в письме к автору от 13 (26) августа 1909 г., см. в т. 3 наст. изд..

Вместо символического «леса соответствий»... М. имеет в виду образ «лес символов» из ст-ния Ш. Бодлера «Соответствия», см. примечания «Утро акмеизма».

Контреданс – старинный танец, род кадрили; от фр. contre-danse. Слово транслитерировалось также как контрданс и контраданс (так в ОП). Этимологически возводилось также к англ. country-dance (деревенский танец).

Журдень... прозой. Подразумевается эпизод из комедии Мольера «Мещанин во дворянстве», герой которой, Журден, узнает от своего учителя о делении речи на стихи и прозу и признается в том, что «не подозревал, что вот уже более сорока лет говорит прозой». В ОПС вм. «Журдень» было ошибочное «Жорж Данден» (герой другой комедии Мольера – «Жорж Данден, или Одураченный муж»). Исправление внесено в НР рукой «редактора».

Наоборот, какой-то правильный филологический институт исстари подсказывал человеку, что в начале было Слово... кто раньше пришел, а... Фраза восстановлена по ОВЭ. «Правильный филологический институт» – Библия, далее цитируется (без выделения) первый стих Евангелия от Иоанна.

...что первичнее – значимость слова... Исправлено по ОП. В ОПС было: «что первичная значимость – слово...».

Представления можно рассматривать... как органы человека... позволяет мечтать о создании органической поэтики... Концепция М. обнаруживает сходство с взглядом на искусство Аполлона Григорьева, см.: *39а*, с. 23–24. Об Ап. Григорьеве см. особенно в черновиках «Разговора о Данте», фрагмент 24.

...биологической науки. В ОВЭ после запятой следовало продолжение: «включая одну: отказ от разгадки основной биологической тайны жизни и, следовательно, биологической тайны слова, построенной (посторонней? – *А.М.*), для познания не существенной и нисколько не меняющей сути дела».

«Прочь от символизма, да здравствует живая роза!» – таков был его первоначальный лозунг. Взятые в кавычки слова не являются цитатой, М. сформулировал «лозунг» акмеизма ретроспективно, в расчете на доступность для читателя нового, пореволюционного поколения.

Городецким в свое время была сделана попытка привить акмеизму литературное мировоззрение... и новом Адаме. О роли С. Городецкого в формировании мировоззрения акмеистов см.: *47а*, с. 24–31. Следует отметить, что М. был автором

программных статей «О собеседнике» и «Франсуа Виллон», напечатанных в «Аполлоне» (1913. № 2 и 4), статьи «Утро акмеизма» (1914, опубл. 1919) и «был предназначен» Н. Гумилевым «написать поэтику» (*24*, с. 112), а название его недавней статьи «Письмо о русской поэзии» (1922) свидетельствует о намерении выступить продолжателем дела Гумилева после его гибели.

...чем идеи, и. Вместо «и» в ОПС противительная частица «а». Необходимость конъектуры вызывается тем, что в данном месте предложения смысл требует не противопоставления, а присоединения.

Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории. Роль Вяч. Иванова в создании «акмеистической теории» (которая в действительности не была создана, см. *47а,* с. 22 и след.) Мандельштамом преувеличена вследствие его пиететного отношения к Вяч. Иванову, содействовавшему М. в начале его поэтического пути и отчасти повлиявшему на его мировоззрение. Об одном разговоре Н. Гумилева, Вяч. Иванова и А. Белого, предшествовавшем провозглашению акмеизма, А. Белый писал в книге «Начало века» (1933): «Вячеслав раз, подмигивая, предложил сочинить Гумилеву платформу: “Вот вы нападаете на символистов, а собственной твердой позиции у вас нет! Ну, Борис, Николаю Степановичу сочини-ка позицию...” С шутки начав, предложил Гумилеву я создать “адамизм”; и пародийно стал развивать сочиняемую мной позицию; а Вячеслав, подхвативши, расписывал; выскочило откуда-то мимолетное слово “акмэ”, острие: “Вы, Адамы, должны быть заостренными”. Гумилев, не теряя бесстрастья, сказал, положив ногу на ногу: – Вот и прекрасно: вы мне сочинили позицию – против себя: покажу уже вам “акмеизм”! Так он стал акмеистом; и так начинался с игры разговор о конце символизма» (Белый Андрей. Начало века. М., 1990. С. 35), см.: *47а,* с. 40.

Но смотрите, какое случилось... по ее жилам. Пунктуация источника исправлена нами по смыслу фразы.

Рабле, Шекспир, Расин. Имена Шекспира и Рабле назвал Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм» в качестве близких акмеизму (А. 1913. № 1). Влияние творчества Расина сказалось в ст-ниях М. «Я не увижу знаменитой “Федры”...», «– Как этих покрывал и этого убора...» (оба – 1915) и в его переводе начала «Федры» Расина.

...истинный символист. Внесена конъектура; в ОПС (единственный источник текста): истинный символизм. Исправление внесено по смыслу фразы.

«Хочу, чтоб всюду плавала... прославлю я» – из ст-ния В. Брюсова «Неколебимой истине...».

«Души готической рассудочная пропасть» – из ст-ния «Notre Dame» (1912).

Сальери достоин уважения... живую гармонию. Сальери, в его противопоставлении Моцарту, взят здесь в связи с бытовавшими в литературной среде Петербурга оценками творчества Н. Гумилева и Мандельштама. Так, Л. Рейснер, цитируя ст-ние М. «Silentium» (1910), писала: «"Останься пеной, Афродита, и слово в музыку вернись", – вот зарок, данный новым Сальери. Для Моцарта он не существует» (Рейснер Л. Райнер М. Рильке // Летопись. 1917. № 7/8. С. 313). 2 февр. 1921 г. К. Чуковский записал в дневнике: «Гумилев – Сальери, который даже не завидует Моцарту. Как вчера он доказывал мне, Блоку... что Блок бессознательно доходит до совершенства, а он – сознательно» (57, с. 156). См. также: «Если можно противопоставить Блоку кого-нибудь из современников, то в качестве антипода назовем Н. Гумилева. Блок и Гумилев не только разные мироощущения, это – разные стихии творчества. Это Моцарт и Сальери нашей поэзии. Блок вещал, Гумилев выдумывал. Блок творил, Гумилев изобретал. Блок был художником, артистом. Гумилев был мастером, техником. Блок был больше поэтом, чем стихослагателем: поэзия была ему дороже стихов. Гумилев был версификатором, филологом по преимуществу» (Голлербах Э. Петербургская Камена: (Из впечатлений последних лет) // Новая Россия. 1922. № 1. С. 87). Г. Струве в рецензии на книгу «Tristia» писал: «Художественная скупость, "мера", необходимы всякому художнику. Для Мандельштама же, провозгласившего Сальери типом истинного творца – "божественного мастера", – они являются главным членом его художественного credo. Моцартовская неумеренность, черезкрайность, романтическая растрепанность – претят ему» (Струве Г. П. Письмо о русской поэзии // Рус. мысль. Берлин, 1923. Кн. 1/2. С. 298).

Пшеница человеческая (с. 82–86)

Накануне. Берлин, 1922. 7 июня. Писалась в Москве незадолго до публикации. О связи статьи с политическими веяниями в послевоенной Европе свидетельствует тематическая перекличка с более поздней статьей Л. Д. Троцкого «О свое-

временности лозунга “Соединенные Штаты Европы”» (1923). Анализ мотивов см.: *56*, с. 184–213.

Хорошо бюргерам в «Фаусте», на скамеечке, покуривая трубку, рассуждать о турецких делах. Подразумевается монолог Второго горожанина в сцене «У ворот» части первой «Фауста».

Царей и царств... тишина – зачин «Оды на день восшествия на всероссийский престол Ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» Ломоносова.

...никакой политический конгресс наподобие венских или берлинских в Европе уже невозможен. Венский конгресс 1814–1815 гг. – общеевропейская конференция, в ходе которой были определены границы государств Европы после Наполеоновских войн. Берлинский конгресс 1878 года был созван для пересмотра условий Сан-Стефанского мирного договора, завершившего русско-турецкую войну 1877–1878 гг.

Нечто праздничное веет... тишина – из ст-ния Тютчева «Над виноградными холмами...».

Но каждое зерно хранит память... шею. В изложении (и с использованием цитаты) передается ст-ние «С розовой пеной усталости у мягких губ...» (1922).

А. Блок (с. 87–92)

Россия. 1922. № 1 (авг.). НР и ОП (сокращенный текст). В ОП под заглавием «Барсучья нора». Печ. по тексту журнала с отдельными поправками в пунктуации. Статья писалась в Москве незадолго до публикации.

...тяжелый ядовитый туман Иванова-Разумника, Айхенвальда, Зоргенфрея. Подразумеваются выступления и публикации названных литераторов: Айхенвальд Ю. Памяти Блока: Слово, произнесенное в Союзе писателей на вечере памяти Блока // Культура театра. 1921. № 7/8. Зоргенфрей В. Блок // Записки мечтателей. 1922. № 5; Он же. Александр Александрович Блок: По памяти за 15 лет // Записки мечтателей. 1922. № 6. Стенограмма речи Р. В. Иванова-Разумника на вечере памяти Блока в «Вольфиле» была помещена в сб. «Памяти Александра Блока» (вышел в янв. 1922 г.).

Работы, именно “работы” Эйхенбаума и Жирмунского. Подразумеваются статьи: Эйхенбаум Б. Судьба Блока; Жирмунский В. Поэзия Александра Блока // Об Александре Блоке. Пб., 1921.

...два отличных начала. Здесь «отличных» в значении «различных».

Мы помним всё... мощные громады. Из поэмы А. Блока «Скифы» (цитируется с неточностями).

Семиструнная гитара, подруга Аполлона Григорьева.. «Подругой семиструнной» А. Григорьев назвал гитару в ст-нии «О, говори хоть ты со мной...».

Софью Перовскую в круге других народовольцев Блок вывел в поэме «Возмездие».

...умолял слушать музыку революции. «Слушать Революцию» Блок призвал в статье «Интеллигенция и революция» (1918), о музыкальном происхождении ее стихии писал в статье «Крушение гуманизма» (1919). В ОП автор внес исправление: «умолял слушать шум революции».

Костомаров, Соловьев и Ключевский. Названы имена видных историков России: Костомарова Николая Ивановича (1817–1885), Соловьева Сергея Михайловича (1820–1879), автора многотомной «Истории России с древнейших времен», Ключевского Василия Осиповича (1841–1911), автора «Курса русской истории» в пяти томах.

...«голубой цветок» Новалиса – символ романтического томления по невыразимому идеалу (из романа «Гейнрих фон Офтердинген»)

...«ночь лимоном и лавром пахнет» – цитата из «Каменного гостя» Пушкина.

Таковы темы Дон-Жуана и Кармен. Речь идет о ст-нии Блока «Шаги командора» (1910–1912) и цикле его стихов «Кармен» (1914).

Сжатой и образцовой повести Мериме повезло: легкая и воинственная музыка Бизе, как боевой рожок, разнесла по всем захолустьям весть о вечной молодости и жажде жизни романской расы. Повесть Проспера Мериме «Кармен» (1845) легла в основу оперы на музыку Ж. Бизе в 1875 г.

«любовь, которая движет солнцем и остальными светилами» – заключительный стих «Рая» «Божественной комедии» Данте.

Заметки о Шенье (с. 93–100)

ОП. Печ. по ОП с поправками по рукописям в АМ. Приблизительно половина статьи (от ее начала, см. «Заметки о Шенье. Из ранней редакции») сохранилась в копии Н. М., где ею воспроизведена старая орфография источника – десяти-

ричные «и», буква «ять» (в одном случае), написание окончаний прилагательных «аго», что позволяет датировать протограф 1914 годом, когда статья М. «Андре Шенье» была анонсирована в «Аполлоне» (1914. № 10; 1915. № 1). В 1914 г. статья, по-видимому, не была завершена: в портфеле журнала (АЛ) текст ее не обнаружен. Эти данные позволяют датировать статью: «1914; 1922». В 1914 г. статья готовилась, как видно из цитированной в черновике строки Шенье, почерпнутой из книги Сент-Бёва (см.: «Заметки о Шенье. Из ранней редакции»), в качестве студенческой работы, в связи с которой М. обращался к трудам о Шенье французских авторов. В 1922 г. статья предназначалась для второго выпуска сборника «Современник» (устное свидетельство Н. Н. Вильям-Вильмонта) и анонсирована (Современник. М., 1922. Сб. 1). Около этого времени М. заявил доклад «Андре Шенье и жанр газетной статьи в эпоху французской революции» на литературную секцию Академии художественных наук (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 2. Л. 4). Ниже и в подстрочных сносках французский язык подлинника не оговаривается.

...по морскому дну идей. В ОП: по морскому дну. Исправлено по рукописи.

...от обилья непреложных истин. В ОП ошибочно: от обилья ложных истин. Исправлено по рукописи; это и предшествующее исправление были предложены С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдиным в издании: Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 92.

Гедонизм – этическая позиция, утверждает наслаждение как высшее благо и критерий человеческого поведения.

«la Vértu romaine» – «Римская доблесть», – выражение, означающее доблесть, мужество, силу духа, достойные древнего римлянина.

Александрийский стих восходит к антифону, то есть к перекличке хора, разделенного на две половины... Непосредственный источник этого утверждения нами не найден, но, в конечном счете, оно восходит к Леону Готье, согласно которому «александрен происходит из... литургического асклепиадова стиха, из распевного асклепиадова стиха» (Léon Gautier: Les Epopées françaises. Etude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale. Seconde édition, entièrement refondue. Paris, 1878. T. I. P. 299, 310–314). Аргументы в пользу этого мнения малоубедительны. Александрийский стих во французской поэзии (alexandrin; ниже у М.: александриец) – двенадцатисложный стих с парной рифмовкой. Размер

возник в XII в., им написан, в частности, стихотворный «Роман об Александре», от его названия и произошел (в первой трети XV в.) термин «alexandrin». Расцвет александрийского стиха во Франции приходится на XVII–XVIII вв.

Шенье принадлежал к поколению французских поэтов, для которых синтаксис был золотой клеткой, откуда не мечталось выпрыгнуть. Золотую клетку сторожил злой попугай – Буало. Перед Шенье стояла... и он разрешил эту задачу. Об инновациях, введенных Шенье в соотношение стиха и синтаксиса (касающихся цезуры, словоразделов и анжамбманов), а также в стихотворный синтаксис сам по себе, писали Бек де Фукьер (Poésies de André Chénier. Édition critique. Etude sur la vie et les œuvres d'André Chénier, Bibliographie des œuvres posthumes, Aperçu sur les œuvres inédites, Variantes, notes, commentaires et index par L. Becq de Fouquières. Deuxième éd., revue et corrigée. Paris, 1872. P. LXII–LXXIII (3[e] éd. – 1882)), Э. Фаге в книге «Восемнадцатый век. Литературные этюды» (Faguet E. Dix-huitième siècle. Etudes littéraires. Paris, 1890. P. 524–529), Ж.-М. де Эредиа в предисловии к изданию «Буколик» Шенье (Les Bucoliques, publiées d'après le manuscrit original dans un ordre nouveau avec une préface et des notes par José-Maria de Heredia. Paris, 1907. P. III–XXXII) и др. Буало Никола (1636–1711) – французский поэт, критик; теоретик классицизма. В характеристике «злой попугай» отразилась эстетическая позиция Буало в так называемом «споре древних и новых», в котором он отстаивал превосходство древних авторов над современными, а также репутация Буало как малооригинального автора, повторяющего («как попугай») Горация и др. классиков. В словах «золотая клетка» подразумеваются ограничения на синтаксическую свободу стиха, наложенные канонами классицизма .

...стих из «Эпиталамы» Биона. См. «Заметки о Шенье. Из ранней редакции».

...основанного Клеман Маро, отцом александрийца... Маро Клеман (1496–1544) – французский поэт. Издал сочинения Ф. Вийона (1533). Маро не был «основателем» александрийского стиха, но произвел важную реформу в его ритмике, упразднив эпическую цезуру (предцезурное немое "е", составлявшее лишний слог в стихе). М. занимался в семинарии по К. Маро у В. Ф. Шишмарева в 1915 г.

...иронической песенки Верлена. Возможно, М. этими словами характеризует поэзию Верлена в целом, поскольку фран-

цузский поэт часто определял свои стихи как «песни» (сборник «La bonne chanson» – «Добрая песня»), «романсы» (сборник «Romances sans paroles» – «Романсы без слов»), «ариетты» (цикл «Ariettes oubliées» – «Забытые ариетты»). Если же М. имел в виду конкретную «песенку», то он мог подразумевать «La chanson des ingénues» («Песенка простушек»), «Chanson pour elles» («Песенка для женщин») или же «Ecoutez la chanson bien douce...», цитированную в статье «Слово и культура» (в контаминации со ст-нием «Art poétique»), см. примечания.

...ожерелье из мертвых соловьев... Мертвый соловей никого не научит петь. Как показал Омри Ронен, образ «поющих мертвых соловьев» (имеющийся также у Гумилева, см.: *105*, с. 34) восходит к Гейне (Два образа "заумной" поэзии у акмеистов // Philologica. 2003/2005. Т. 8. № 19/20. С. 267–270).

Шенье искусно нашел середину между классической и романтической манерой. Об этом же пишет Огюст Доршен в предисловии к «Лирическим шедеврам Андре Шенье» (Les chefs-d'oeuvre lyriques de André Chénier. Choix et notice de Auguste Dorchain. Paris, 1907. P. XVIII (2e éd. – 1908)). Согласно Доршену, Шенье, отдавая дань условностям классицизма, уже предвещает Мюссе и Ламартина и других поэтов-романтиков.

...«звук новой, чудной лиры – звук лиры Байрона». Здесь и далее цитируется ст-ние Пушкина «К вельможе».

И проповедовал... В рукописи цитата продолжена:

Барон д'Ольбах, Морле, Гальяни, Дидерот,
Энциклопедии скептической причет,
И колкий Бомарше, и твой безносый Касти,
Все, все уже прошли. Их мненья, толки, страсти
Забыты для других.

...ямба обличительного. Подразумеваются сатирические «Ямбы» Шенье (1792–1794), направленные против революционного правительства.

«Jeu de paume» – «Игра в мяч» – ода Шенье (ниже М. неточно называет ее *поэмой*), посвященная художнику Жаку Луи Давиду, автору картины «Клятва в Зале для игры в мяч». В этом зале 20 июня 1789 г. депутаты третьего сословия поклялись не расходиться до тех пор, пока не получат конституции для Франции.

Comme Latone enceinte... courait la terre entière... – цитата из оды «Jeu de paume». В переводе Л. Я. Гинзбург:

Подобно беременной Латоне, почти уже ставшей матерью,
Жертва завистливой власти,
Без пристанища носилась из края в край...

...искание узды – frein. В рукописи: искание узды – frein, внутренняя пружина.

Различаются явно: пасторально-пастушеская (Bucoliques, Idylles) и грандиозное построение почти «научной поэзии». Последнее выражение заимствовано, по-видимому, из предисловия Огюста Доршена к «Лирическим шедеврам Андре Шенье»: «Что особенно поражало Андре, это обширное поле, открытое для новой поэзии наукой, которая превратила ограниченный мир Фалеса и Эпикура в бесконечную вселенную Ньютона и Бюффона, Кеплера и Галилея. Эта идея научной поэзии воспламеняла его более всего» (Указ. соч. P. XXIII). Таким образом, термин «научная поэзия» в данном случае не имеет отношения к теориям Рене Гиля, а подразумевает сочинения в дидактическом жанре, вроде «Гермеса» Шенье.

Не подтверждается ли влияние на Шенье со стороны Монтескье и английского государственного права, в связи с пребыванием в Англии? Это замечание, вероятно, навеяно предисловием Абеля Лефрана к его публикации неизданных сочинений Шенье (Œuvres inédites de André Chénier, publiées d'après les manuscrits originaux par Abel Lefranc. Paris, 1914. P. XXVII, XXXI). У Лефрана речь идет о влиянии «Духа законов» Монтескье на незавершенный историко-философский трактат Шенье «Об усовершенствовании и упадке словесности и искусств» и о заметках Шенье по истории английского права.

...и чувствующего человека. В рукописи: и чувствующего светского человека.

...и по-домашнему аукаются. В рукописи: и по-домашнему аукаются через стиль.

Литературная Москва (с. 101–105)

Россия. 1922. № 2 (сент.). Статья писалась незадолго до публикации.

Срединное царство – одно из названий древних и средневековых государств в Китае; здесь – Китай.

...кому запах мира. «Мир» (по старой орфографии – «мiр» здесь взят в значении «(сельская) община». После введения новой орфографии употребление в этом значении постепенно утратилось, сохранилось в словосочетаниях, напр.: всем миром.

...ария Тангейзера – из одноименной оперы Рихарда Вагнера (1845).

Долидзе Федор Ясеевич (1883–1977) – антрепренер и устроитель поэтических вечеров.

Азуркеты – город в Грузии.

Когда в Политехническом музее Маяковский чистил поэтов по алфавиту... сами читать свои стихи, чтобы облегчить задачу Маяковскому. Три вечера Маяковского, называвшиеся «Чистка современной поэзии», состоялись 19 января, 17 февраля и 24 марта 1922 г.; речь идет, по-видимому, о последнем из них, когда стихи читали М. Герасимов, В. Казин и др. (ЛЖР, с. 362–363).

...жестокие московские ночлеги. Вероятна опечатка, при верном: жесткие московские ночлеги.

И. А. Аксенов... возложил на могилу ушедшего великого архаического поэта прекрасный венок аналитической критики... в то время как в Петербурге просвещенный «Вестник литературы»... заметкой на великую утрату. Аксенов Иван Александрович (1884–1935) выступил с докладом о поэзии Хлебникова на вечере Всероссийского союза поэтов 3 июня 1922 г. (ЛЖР, с. 427) незадолго до смерти Хлебникова (28 июня 1922 г.); некролог на смерть Хлебникова в журнале «Литературные записки» (сменившем «Вестник литературы») (1922, № 3), подписанный «Г-д», принадлежал перу А. Г. Горнфельда.

...богородичное рукоделие Марины Цветаевой... сомнительной торжественностью петербургской поэтессы Анны Радловой... бедные Изиды, обреченные на вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического сравнения, долженствующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое первоначальное единство. Анализ мотивов см.: *42*, с. 150–157.

Адалис Аделина Ефимовна (1900–1969), *Парнок* София Яковлевна (1885–1933) – русские поэтессы и переводчицы.

Маф (МАФ) – «Московская – в будущем Международная – ассоциация футуристов», – изд-во, основанное Маяковским.

«Лирический круг» – литературная группа, в которую входили А. Ахматова, К. Липскеров, О. Мандельштам, С. Парнок, С. Шервинский, В. Ходасевич, А. Эфрос и др.

...с одной стороны, с другой. Автором было пропущено слово «сторона», введено нами в качестве конъектуры.

...«поэзия для всех, а не для избранных» – определение Мандельштама.

Литературная Москва. Рождение фабулы (с. 106–111)

Россия. 1922. № 3 (окт.). Статья писалась незадолго до публикации. О кризисе старой «психологической повести» и идущей на ее смену «фабуле» как конструктивному принципу прозы (романа) вскоре писал Ю. Н. Тынянов (*131б*, с.151, 465–466).

Четьи Минеи – сборник житий святых православной церкви, расположенных в календарном порядке.

«Декамерон» дружит с календарем. Подразумевается то обстоятельство, что действие «Декамерона» Дж. Боккаччо продолжается в течение 10 дней (откуда название, по-гречески – десятидневник).

...Шмелева, Сергеева-Ценского, Замятина – ради великолепного Брет-Гарта... Шмелев Иван Сергеевич (1873–1950) – писатель. Основное произведение дореволюционного периода – «Человек из ресторана» (1911). Творчество Шмелева 1910-х гг. связано с «Книгоиздательством писателей в Москве». Эмигрировал в конце 1922 г. Сергеев-Ценский Сергей Николаевич (1875–1958) – писатель. Известность ему принес роман «Бабаев» (1907), критика отмечала усложненность психики героев Сергеева-Ценского. Испытал влияние модернизма (пьеса «Смерть», 1908). Брет-Гарт Фрэнсис (1836–1902) – амер. писатель, мастер новелл авантюрного жанра (из быта золотоискателей), переводы его произведений начиная с 1880-х гг. издавались большими тиражами. В заметке «Сокращение штатов» (1924), посвященной неудачным попыткам создания романа в новой русской литературе и поискам его героя, Ю. Н. Тынянов писал: «Мы совсем позабыли про старого веселого героя веселых авантюрных романов» (*131б*, с. 145).

...из клиники «Сборников Знания». Имеются в виду «Сборники товарищества “Знание”», вокруг которых объединялись писатели реалистического направления.

«и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет» – заключительные стихи поэмы Пушкина «Цыганы».

...если Пильняк или серапионовцы вводят в свое повествование записные книжки, строительные сметы, советские циркуляры, газетные объявления, отрывки летописей и еще бог знает что. Это наблюдение относится, в частности, к рассказу Н. Н. Никитина «Дэзи», помещенному в вышедшем в апреле 1922 г. альманахе «Серапионовы братья». В рецензии на альманах о нем писал также Ю. Н. Тынянов: *131б*, с. 134, 449

(примеч. 8). Использование Пильняком цитат Тынянов охарактеризовал в статье «Литературное сегодня» (1924), см.: *131б*, с. 162–163.

Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого... Неужели его ученики, серапионовы братья и Пильняк, возвращаются обратно в лоно беллетристики... О влиянии «Петербурга» А. Белого на произведения Б. Пильняка писал, в ироническом ключе, Ю. Н. Тынянов в статье «Литературное сегодня» (1924), см.: *131б*, с. 162.

...роман каторжника с тачкой. Обыгрывается поговорка: «прикован, как каторжник к тачке».

Журден. См. примечания «О природе слова».

...куриная слепота – снижение способности ориентироваться в сумерках и в темноте (вследствие авитаминоза).

Крылышкуя золотописьмом... Премного разных трав и вер – неточная цитата из ст-ния В. Хлебникова «Кузнечик».

...у Пильняка, Никитина, Федина, Козырева и других, и еще одного серапионовца, почему-то не записанного в братство, – Лидина... Названы писатели: Пильняк Борис Андреевич (настоящая фамилия Вогау, 1894–1937, расстрелян), ниже М. упоминает эпизод из его рассказа «Метель» (1922); Никитин Николай Николаевич (1895–1963), в 1922 г. вышел сб. его рассказов «Рвотный форт»; Федин Константин Александрович (1892–1977), его рассказы до 1923 г. публиковались только в периодической печати; Козырев Михаил Яковлевич (1892–1942, погиб в тюрьме), в 1922 г. издал сб. рассказов «Морока»; Лидин Владимир Германович (1894–1979), в 1922 г. вышел сб. его рассказов «Моря и горы». Лит. объединение «Серапионовы братья» возникло в 1921 г. Из перечисленных писателей в состав объединения входили Никитин и Федин.

Совка-гамма – бабочка, опасный вредитель культурных сельскохозяйственных растений.

...во всем Пильняке милее эпический разговор дьякона в бане с неким Драубе. Имеется в виду эпизод из повести Б. Пильняка «Метель» (1922), где с дьяконом беседует Драбэ.

...подъезжая к Плюшкину, сразу не разберешь, «мужик или баба, нет, баба, нет, мужик». Передается, близко к тексту, эпизод из главы шестой «Мертвых душ» Гоголя.

...Пильняка, Замятина, Пришвина, Козырева и Никитина – следует простить за объединяющий... общий фольклорный признак, залог жизненности. Все они, как

подлинные дети фольклора, сбиваются на анекдот. «Анекдотичность быта» в произведениях авторов альманаха «Серапионовы братья» отмечена также в рецензии Н. Н. Асеева (Печать и революция. 1922. № 7), см.: *131б*, с. 449 (примеч. 8).

Гибкий, резвый... потряс. Цитируются стихи 5-й и 8-й ст-ния Тютчева «Вечер мглистый и ненастный...». 6-й и 7-й стихи в цитате пропущены,– вероятно, с умыслом; в таком случае можно предполагать, что автор рассчитывал на то, что читатель восполнит пропущенные строки по памяти:

Гибкий, резвый, звучно-ясный,
В этот мертвый, поздний час,
Как безумья смех ужасный,
Он всю душу мне потряс!..

Девятнадцатый век (с. 112–119)

Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1922. № 1 (окт.), с датой: 21/VII <1922>. НР, ОП. Печ. по тексту журнала с поправками по НР и ОП. Датируется 1922 г.

...слова Бодлера об альбатросе: «Шатром гигантских крыл он пригнетен к земле»... ses ailes de géant... М. цитирует, в своем переводе, а затем в оригинале, заключительный стих из ст-ния Бодлера «Альбатрос»: *Ses ailes de géant l'empêchent de marcher*, буквально: Его крылья гиганта мешают ему идти. В первой публикации: «...он пригвожден к земле».

Река времен... судьбы. Цитируется (с неточностями) последнее ст-ние Державина; реминисценции из него появились во вскоре написанной «Грифельной оде» (1923).

Неправо о вещах... чтут ниже минералов – начальные стихи «Письма о пользе стекла...» Ломоносова. В тексте источников отражена описка автора, в них: «...чтут выше минералов». Контекст статьи согласуется с точным текстом Ломоносова, что делает необходимым внести исправление в цитату.

...и над его политическими опытами вплоть до «tiers état». Tiers état (*фр.*) – третье сословие. В эту категорию во Франции XVIII в. включались все группы населения, платившие подать (два первых, привилегированных, сословия – дворянство и духовенство – налогов не платило). М. подразумевает борьбу третьего сословия за политические права в период Великой французской революции. В 1789 г. во Франции была издана брошюра Э.-Ж. Сийеса «Что такое третье сословие?»,

русский перевод которой появился в 1906 г., когда, возможно, был прочитан Мандельштамом.

Вся агрессивная потребность века, вся сила его принципиального негодования обрушилась на жреческую касту. Казалось, вся наковальня великих принципов служила только для того, чтобы выковать молот, которым можно было бы сокрушить ненавистных жрецов. Речь идет об отделении церкви от государства и введении Конвентом культа Разума в 1793 г., во время Великой французской революции.

Лук звенит... издох Пифон... Цитируется начало пушкинской эпиграммы.

Архилох – знаменитый др.-греч. поэт VII в. до н. э., оказавший значительное влияние на поэтов. В античный период ставился наряду с Гомером. Первым ввел в поэзию ямбический размер (шестистопный), славился язвительными ямбами, обращенными на своих противников. Поэзия Архилоха сохранилась только во фрагментах.

...непонятная. В тексте журнала: непонятая. Исправлено по смыслу фразы.

Энциклопедия – «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» (Париж, 1751–1772), авторами которой были Дидро, Вольтер и др. деятели французского Просвещения; названа Пушкиным в цитированном ниже ст-нии «К вельможе».

Из союза ума и фурий родился ублюдок, одинаково чуждый и высокому рационализму Энциклопедии, и античному неистовству революционной бури, – романтизм. В тексте источников: романтизму. На неисправность текста в этом месте указал О. Ронен (*41*, с. 293), исправление внесено по смыслу фразы и всего абзаца.

В пещере пустой... молчанье... – неточная цитата из переведенного Ф. Сологубом («Я в черные дни...») ст-ния П. Верлена.

...аптекарь, господин Гомэ – персонаж романа «Госпожа Бовари» Г. Флобера.

...наиболее проницательным был королевский прокурор, угадавший в романе какую-то опасность. Подразумевается судебный процесс (1857) по обвинению Флобера в оскорблении общественной морали и религии в связи с появлением глав романа в журнале «Ревю де Пари». На процессе королевский прокурор зачитал ряд мест романа, иллюстрируя обвинение в «похоти» и «сладострастии». Флобер был оправдан; отдельное

издание романа вышло с посвящением адвокату Флобера на этом процессе.

Ветер нам утешенье принес... коленчатой тьмы. Автор цитирует начало собственного ст-ния (1922).

«Энциклопедии скептический причет» – цитата из ст-ния Пушкина «К вельможе».

...правовой дух естественного договора... М. имеет в виду «общественный договор» – политическую теорию, развитую, в частности, Ж.-Ж. Руссо в трактате «Об общественном договоре». Неточность возникла под влиянием понятия «естественное право», см. примечания «О собеседнике».

Конец романа (с. 120–124)

Паруса. 1922. №1 (вышел в декабре: ЛЖР, с. 620). Список Н. М. (РГАЛИ. Ф. 1893). НР, ОП. Печ. по тексту журнала с учетом стилистической правки в НР. Датируется 1922 г.

Статья М. о кризисе романной формы в русской литературе пореволюционного периода была одной из первых в продолжавшемся в следующие годы обсуждении (обзор см.: *159б*, с.465; см. также с. 466, примеч. 3), и в то же время отличалась от других выступлений тем, что ее побудительной причиной был не поиск путей преодоления кризиса, а лишь диагноз («когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, когда борьба классов становится единственным настоящим и общепризнанным событием, акции личности в истории падают в сознании современников, и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы»), – не дающий надежды на скорое его преодоление.

...греческая повесть «Дафнис и Хлоя» считается первым европейским романом... Повесть была написана греческим писателем Лонгом (II–III вв.); в течение многих веков служила образцом для «пасторальных» романов.

«Cent nouvelles nouvelles» – «Сто новых новелл», сборник французской повествовательной прозы (1455).

«Манон Леско», «Вертер», «Анна Каренина», «Давид Копперфильд»... «Шагреневая кожа»... Авторы названных романов соответственно: А. Ф. Прево (точное название романа – «История кавалера де Гриё и Манон Леско»), Гете («Вертер» –

роман «Страдания молодого Вертера»), Л. Толстой, Диккенс, Бальзак.

...книга Lessagaré, простая хроника, является единственным настоящим «романом Парижской коммуны». Речь идет о П.-О. Лиссагарэ (Lissagaray P.-O., 1838–1901) и его книге «Histoire de la Commune de 1871» (1896). Русский перевод книги – «История Парижской коммуны в 1871 году» – несколько раз издавался в 1905–1906 гг., когда, по-видимому, и был прочитан М.

Последним примером центробежного биографического европейского романа можно считать «Жан Кристофа» Ромена Роллана. «Жан Кристоф» (роман в 10 книгах) был опубликован в 1904–1912 гг. в журнале «Двухнедельные тетради». Первые 4 книги были изданы в русском переводе в 1910-е гг.

Келлерман Бернхардт (1879–1951) – немецкий писатель. «Бессознательное подражание Андрею Белому» М. видел, возможно, в его романе «9 ноября» (1920).

А. Н. Толстой пишет свои романы напамять и доводит их до 1917 года и дальше не знает, что делать. Подразумевается роман А. Н. Толстого «Сестры» (1922).

...к агиографии, к Четьи Минеи. Агиография – жития святых, здесь то же, что Четьи Минеи.

Гуманизм и современность (с. 125–127)

Накануне: Лит. приложение. 1923. № 36 (21 янв.). Печ. по тексту газеты. Статья писалась в 1922 г.; явилась полемическим ответом на недавно опубликованную (1921) статью Блока «Крушение гуманизма» (написана в 1919 г.).

Home (англ.) – жилище, очаг.

Gemüt (нем.) – настрой, настроение; здесь в значении Gemütlichkeit – уют.

Грядущее холодно и страшно для тех, кто этого не понимает. Отнесено к строкам Блока:

> Как часто плачем – вы и я –
> Над жалкой жизнию своей!
> О, если б знали вы, друзья,
> Холод и мрак грядущих дней!

Впервые указано: *165*, с. 125.

Буря и натиск (с. 128–139)

Рус. искусство. 1923. № 1. НР, в ОП не вошло. Печ. с поправками по НР. Номер журнала вышел в начале года. Статья писалась незадолго до публикации.

...период «бури и натиска». Автор проводит аналогию с Sturm- und Drangperiode, периодом немецкой литературы 70–80-х гг. XVIII в., когда Гердер, Гете, Шиллер и др. провозгласили «абсолютную свободу творчества» и проповедовали следование «природе».

...мании грандиозного. Вероятно, в этом месте текст искажен (при перепечатке на машинке для редакции?), предположительно правильно: mania grandiosa (*лат.*), что значило бы: мании величия.

Сологуб создал культ мертвенных и отживших поэтических формул, вдохнув в них чудесную и последнюю жизнь. К таким ст-ниям Сологуба относятся, например, «Пойми, что гибель неизбежна...», «Я душой умирающей...» (*55а*, с. 285).

«Стальная цикада» – ст-ние И. Анненского «Я знал, что она вернется...».

«Стальной соловей». Подразумевается ст-ние Н. Асеева «Со сталелитейного стали лететь...», откуда взят образ «стального соловья», а также название сборника, вышедшего в 1922 г.

«Новый Ролла» – раздел в поэтическом сборнике М. Кузмина «Глиняные голубки» (1914); «Ролла» – поэма А. де Мюссе.

...варьировал тему недоноска. Подразумевается ст-ние Баратынского «Недоносок» (1835).

...домашние поэты-любители, вроде графини Ростопчиной, Вяземского... Ростопчина Евдокия Петровна (1811–1858) – поэтесса, прижизненный сб. – «Стихотворения» (1841). Адресат стихотворений Лермонтова и Тютчева. Вяземский Петр Андреевич (1792–1878) – поэт, литературный критик, публицист; активный участник литературной жизни в 1810-е и следующие годы. Стихи Вяземского собраны в начавшем выходить в последний год его жизни «Полном собрании сочинений» (1878–1896).

...«что в существе разумном мы зовем... страданья» – из ст-ния Тютчева «Осенний вечер».

...идиотична – в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова. Подразумевается буквальное значение слова idiotes – отдельный, частный человек.

«Закажи себе в Твери с пармезаном макарони и яичницу свари» – пушкинские стихи «на случай» из письма к А. С. Соболевскому (1826).

«Барышня-смерть». Подразумевается произведение В. Хлебникова «Ошибка Смерти. Тринадцатый гость» (1915, опубл. 1917), в котором «Барышня-смерть» – действующее лицо.

Коппе Франсуа (1842–1908) – второстепенный французский поэт-парнасец, драматург и писатель, творчество которого отмечено оттенком пошлости и слезливого морализирования.

Последним... требником была «Сестра моя – жизнь» Пастернака. Подразумевается поэтический сборник, вышедший в Москве в 1922 г.

«Vulgata». (Заметки о поэзии) (с. 140–143)

Рус. искусство. 1923. № 2/3. НР. ОП, под заглавием «Заметки о поэзии» (объединена со статьей «Борис Пастернак»), с переработкой текста и стилистической правкой. Печ. по тексту журнала с поправками по НР. Номер журнала вышел ок. апреля 1923 г. Статья писалась незадолго до публикации.

Название *Vulgata* (*лат.*, буквально: общенародная, общеизвестная) М. понимал как перевод Библии на немецкий язык, выполненный Лютером. На самом деле так назывался латинский перевод Библии (с древнееврейского и греческого), принадлежавший Св. Иерониму (IV в.), который Лютер использовал (наряду с переводом Эразма Роттердамского) для перевода на немецкий язык. Предметом гласности эту ошибку сделал М. Волошин (во время приезда в Москву и в письме издателю «Рус. искусства» С. А. Абрамову от 3 декабря 1923 г., РГБ). При подготовке ОП автор переработал текст.

Волапюк – искуственный язык.

Тредьяковский – Тредиаковский Василий Кириллович (1703–1768), теоретик стихосложения, поэт и переводчик. Академик с 1745 г. (одновременно с Ломоносовым). Предложил силлабо-тоническую систему для русского стиха. Выступал за обогащение русского литературного языка за счет бытового разговорного. Перевел «Поэтическое искусство» Буало.

Тредьяковский, Ломоносов, Батюшков, Языков. В НР и ОП далее следовало: Пушкин.

«Смеярышня смехочеств» – из ст-ния В. Хлебникова «Черный любирь», опубл. в сб. «Дохлая луна» (1913). В первой публикации цитата приведена в искаженном виде.

...глухому старцу в «Горе от ума» кричат: «Князь, князь, назад». М. приводит слова княгини Тугоуховской. Смысл приведенного им примера неясен. В журнальном тексте после приведенного пассажа в скобках следовала ссылка: (Соллогуб), вычеркнутая в НР.

Он замыкает иногда говорящего и пламенным кругом. Подразумевается поэтический сборник Ф. Сологуба «Пламенный круг» (1908, 1921).

«Нездешние вечера» (1921) – поэтический сборник М. Кузмина.

«чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, снова улететь»... «когда великий Глюк явился и открыл нам новы тайны» – цитаты из «Моцарта и Сальери» Пушкина (с неточностями).

Российскому стихотворцу не похвала, а прямая обида, если стихи его звучат, как латынь. В данном высказывании имеется автобиографический момент – о речевом строе стихов М. как «русской латыни» писали в рецензиях на его книгу «Камень» (К-1990, с. 353).

Борис Пастернак (с. 144–145)

Россия. 1923. № 6 (февр.). ОП, в составе статьи «Заметки о поэзии». Печ. по тексту журнала с поправками по ОП. Статья писалась в Москве незадолго до публикации.

«серебро и колыханье сонного ручья» – из ст-ния Фета «Шепот, робкое дыханье...» (цитата с неточностями).

«И горящею солью нетленных речей» – из ст-ния Фета «С бородою седою верховный я жрец...».

Это – круто налившийся свист... поединок... – из ст-ния Б. Пастернака «Определение поэзии».

...поэзия Пастернака – прямое токование (глухарь на току, соловей по весне)... В этой характеристике отразились образы статьи Пастернака «Несколько положений» (1922), см.: Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1980. С. 16–17.

Разве просит арум... гнилостными – из ст-ния Б. Пастернака «Елене».

К юбилею Ф. К. Сологуба (с. 147–148)

Последние новости. Л., 1924. 11 февр. В этот день состоялось чествование юбиляра в Александринском театре. Писалось накануне публикации. О свойствах поэзии Сологуба М. писал в статье «О собеседнике», см. примечания.

Не понимаю, отчего... Единой жизни торжество – начало ст-ния Ф. Сологуба (из сб. «Пламенный круг»). В этом ст-нии отчетливо проявилось влияние Тютчева (интонация, реминисценции).

Выпад (с. 149–152)

Россия. 1924. № 3. НР и ОП, со стилистической правкой, исправлениями цензурного характера. Печ. по тексту журнала с поправками по ОП. Датируется приблизительно: 1923 или 1924 г.

В поэзии нужен классицизм, в поэзии нужен эллинизм... В ОП: В поэзии нужен классицизм, в поэзии нужен конструктивизм...

...Кузмину, Маяковскому, Хлебникову, Асееву, Вячеславу Иванову, Сологубу, Ахматовой, Пастернаку, Гумилеву, Ходасевичу. В НР вычеркнута фамилия Кузмина, вставлена фамилия Вагинова; вписана, затем вычеркнута фамилия Сельвинского. В ОП в этом ряду нет имен Кузмина и Ходасевича (фамилия последнего, по-видимому, исключена по цензурным мотивам).

...существовала безграмотная традиция «Шиповников», чудовищная по аляповатости и невежественной претенциозности альманашная литература. Лит.-худ. альманахи «Шиповник» (1907–1917) включали произведения Белого, Блока, Брюсова, Л. Андреева и др. В «Шуме времени» М. назвал эти альманахи «дребеденью» (гл. «Семья Синани»).

О желуди, желуди, зачем дуб, когда есть желуди! – Намек на мораль басни «Свинья под Дубом» Крылова.

...глаз академика Овсянико-Куликовского или среднего русского интеллигента. В НР вместо приведенного вставлено: ...профессора П. С. Когана или одного из ценителей Иосифа Уткина...

Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853–1920) – литературовед. Почетный академик с 1907 г. Наиболее

известный труд – «История русской интеллигенции. Итоги русской художественной литературы XIX в.» (отд. издание – 1907).

В отличие от грамоты музыкальной... В ОП предшествовал абзац: Шутка сказать – прочесть стихи! Выходите, охотники: кто умеет?

Критики, как произвольного истолкования поэзии... науке о поэзии. Это суждение имеет следующую параллель в биографии М.: по воспоминаниям Б. В. Горнунга, летом 1923 г. М. «организовал в помещении <Московского лингвистического> кружка несколько бесед о поэзии и новейших методах ее изучения» (Philologica. 1996. № 5/7. С. 362).

РАЗГОВОР О ДАНТЕ

СС 2. Т. 2. Характеристика источников и обоснование выбора текста. Основные источники текста:

1. Черновые записи и копии фрагментов редакций рукой Н. М. (АМ).

2. Первая редакция, копия Н. М. в фонде Издательства писателей в Ленинграде (ИРЛИ) (см. в разделе «Другие редакции. Черновики. Записные книжки»).

3. Машинопись (СХ, ГМ Амстердама). Представляет собой рабочий экземпляр первой редакции, с вклейками и рукописными (Н. М.) вставками, приводящими текст к следующей редакции; не авторизована. По этой копии было подготовлено первое критическое издание: Мандельштам О. Разговор о Данте / Послесл. Л. Е. Пинского; Подгот. текста, примеч. А. А. Морозова. М.: Искусство, 1967 (по этому изданию даются ссылки на комментарий А. А. Морозова).

4. Копия С. Рудакова (ИРЛИ. Ф. 803). Сделана в 1936 г. с источника из архива Мандельштама. О работе над копией Рудаков писал жене 20 марта и 15 июня 1936 г. (ИРЛИ. Ф. 803). Эта копия была просмотрена автором (содержит его правку) и авторизована подписью и пометой: «Старый Крым – Коктебель. Апрель – май 1933».

5. Копия Н. М. в СИ (прижизненная).

6. Копия Н. М. в АМ, поздняя, восходящая к прижизненным копиям того же круга, что и копии Рудакова и СИ.

Текст настоящего издания подготовлен по копиям 4 и 5. Эти копии обладают высокой степенью идентичности; сличе-

ние их с копией 3, по которой был подготовлен текст издания 1967 г. (*26а*), показывает, что в них автором внесено определенное число исправлений уточняющего стилистического и смыслового характера. Отдельные исправления внесены по первой редакции. О неисправностях в авторском тексте см. общую преамбулу к разделу «Комментарий».

* * *

Цитаты в тексте «Разговора о Данте» проверены по изданию, которым, видимо, пользовался М. (см: *56а*, с. 238): Tutte le opere di Dante Alighieri / Nuovamente rivedute nel testo di E. Moore; Con indice dei nomi propri e delle cose notabili compilato da Paget Toynbee. 3 ed. Oxford: Stamperia dell'Università, 1904. Это «школьное» издание, где все итальянские и латинские сочинения, атрибутируемые в то время Данте, собраны в одном, элегантно изданном, томике, было подготовлено известным английским дантоведом Эдвардом Муром. Текст «Комедии» под его ред. (1-е изд. 1897) считается важной вехой в текстологии поэмы; он представляет собой свод, сделанный на основе 200 списков. В книге есть именной и предметный указатели, но нет примечаний к тексту и римария (указателя рифм), так что М., несомненно, пользовался и другими, комментированными, изданиями. У него было и отдельное издание «Божественной комедии»: Dante Alighieri. La Divina Commedia. Milano: U. Hoepli, s. a. (см.: *56а*, с. 238). Известно, что миланский издатель У. Хёпли публиковал «Комедию» с коммент. Скартаццини (1-е изд. 1893), постепенно расширяя в последующих изданиях научный аппарат, добавив сначала римарий (1896), затем именной и предметный указатели (1899). С 1903 г. «Божественная комедия» начинает выходить в этом издательстве под ред. Дж. Ванделли (G. Vandelli). По-видимому, у М. было одно из переизданий 4-го изд. 1903 г. Как нам любезно сообщил нынешний директор издательства г-н М. Сброци (M. Sbrozi), это, вероятнее всего, было 9-е изд. (1928).

Переводы итальянского текста выполнены Л. Г. Степановой (они даются в одиночных (так наз. марровских) кавычках; в остальных случаях одиночные кавычки употребляются как обычно – для передачи значения толкуемого слова). Итальянские тексты, не встречающиеся в «Разговоре о Данте», цитируются по одному из наиболее авторитетных современ-

ных изданий с обширным коммент.: Dante Alighieri. Commedia / Con il commento di Anna Maria Chiavacci-Leonardi. Vol. 1–3. Milano: Mondadori, 1991–1997.

Переводы М. Л. Лозинского цитируются по изданию: Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского; Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1967. (Лит. памятники). Переводы других произведений Данте даются по изданию: Данте Алигьери. Малые произведения / Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1968. (Лит. памятники); проза «Пира» (сокр. Conv.) цитируется в переводе А. Г. Габричевского, канцоны из этого трактата (сокр. Canz.) – в переводе И. Н. Голенищева-Кутузова; латинский трактат «О народном красноречии» (сокр. VE) – в переводе Ф. А. Петровского; «Монархия» (сокр. Mon.) – в переводе В. П. Зубова (в остальных случаях переводы оговариваются в тексте коммент.). В ссылках на тексты памятников латинской литературы используются общепринятые латинские сокращения названий этих памятников: Aen. («Энеида» Вергилия), Ars Amat. («Наука любви» Овидия), Phars. («Фарсалия» Лукана), Od. («Оды» Горация). Остальные сокращения совпадают с общим списком настоящего издания.

В примечаниях к «Разговору о Данте» (далее: «Разговор») были использованы главным образом коммент. к «Комедии» Скартаццини–Ванделли (которыми, предположительно, пользовался М.) и А. М. Кьявачи-Леонарди (см. выше); при этом мы обращались и к старым комментаторам; огромный корпус комментариев 1324–1982 гг. (69 авторов) доступен на сайте: www.princeton.edu/~dante/dante2.html (подробную информацию см.: Dante online // Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri. 2004. Vol. I. P. 143–155). Использовались также статьи из «Дантовской Энциклопедии» (Enciclopedia Dantesca / Dir. da U. Bosco. Vol. 1–6. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970–1978. 2-е изд. – 1984. 3-е изд. – 1996).

Учитывались также переводы «Разговора» на другие языки (при ссылках на них мы указываем переводчика и/или год издания), *англ.*: Mandelstam O. Conversation about Dante / Trans. by J. G. Harris // Mandelstam. The complete critical Prose and Letters / Ed. by J. G. Harris. Ann Arbor: Ardis, 1979. P. 397–442; *ит.*: Mandelstam O. Discorso su Dante // Mandelstam O. La Quarta Prosa. / Trad. di M. Olsoufieva. Bari: De Danato, 1967. P. 127–175; Mandel'štam O. Conversazione su Dante / Trad. di

Remo Faccani e Rosanna Giaquinta. Genova: Melangolo, 1994; *фр.*: Mandelstam O. Entretien sur Dante / Trad. du russe par L. Martinez. Lausanne: Ed. l'Âge de l'Homme, 1977; Mandelstam O. Entretien sur Dante / Trad. par J.-Cl. Schneider avec la colloboration de V. Linhartová. Genève: La dogana, 1989; *нем.*: Mandelstam O. Gespräch über Dante. Leipzig. Übers. von Norbert Randow. Weimer: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1984.

Количественные показатели встречаемости отдельных слов и словоформ в произведениях Данте (и других поэтических и прозаических текстах XIII в.) приводятся по электронному изданию: Il Duecento e Dante // Letteratura Italiana Zanichelli in CD-Rom (1) / A cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi.

В тексте «Разговора о Данте» М. пользуется названием произведения Данте и его частей на итальянском языке: «Divina Commedia» – «Божественная комедия» (далее «Комедия»), «Inferno» – «Ад», «Purgatorio» – «Чистилище», «Paradiso» – «Рай» (принятые сокращения соответственно: Inf.; Purg.; Par.).

М. получил незаконченное, но профессиональное образование в области романской филологии в Сорбонне, Гейдельберге и Петербурге (см.: *20*; *113а*); в Германии он слушал, в частности, лекции искусствоведа Г. Тоде, италофила и специалиста по итальянскому Ренессансу (курс «Великие венецианские художники XVI в.»), хотя главным образом занимался старофранцузским языком и словесностью. В 1920 г., по нескольким мемуарным свидетельствам, он спрашивает у М. Волошина «Божественную комедию» по-итальянски, при этом выясняется, что ранее он брал у него другой экземпляр Данте в оригинале и с параллельным французским переводом. Целенаправленные занятия итальянским языком относятся к концу 1932 г. Ахматова вспоминала (говоря о ранней весне 1933 г.): «Он только что выучил итальянский язык и бредил Дантом, читая наизусть страницами. Мы стали говорить о "Чистилище", и я прочла кусок из XXX песни (явление Беатриче) <...> Осип заплакал» (*63*, с. 134); «Осенью 1933 года Мандельштам, наконец, получил <...> квартиру <...> Там впервые у Осипа завелись книги, главным образом старинные издания итальянских поэтов (Данте, Петрарка)» (*63*, с. 136).

«Разговор о Данте» был написан в апреле – мае 1933 г. в Старом Крыму, и тогда же были написаны ст-ния «Ариост» и

«Не искушай чужих наречий...». «Разговор о Данте» в 1933 г. М. предлагал напечатать журналу «Звезда», Госиздату (где рукопись рецензировалась А. К. Дживелеговым, см.: *9а*, с. 44, ср. ниже примеч. к гл. I), Издательству писателей в Ленинграде, повсюду рукопись была отклонена (см. записку в издательство от 3 сентября 1933 г. в т. 3 наст. изд.).

М. в своей книге называет очень мало авторов Нового времени, поэтому те немногие, которые названы в тексте (Пушкин, Блок, Гете, Шпенглер), прослежены в коммент. более подробно. Не обязательно именно они являются основными источниками М., но они являются эксплицитными источниками, так сказать, лежат ближе к поверхности. Нужно особо отметить явные (опять-таки с названным именем, что для М. обычно не характерно) цитаты из Батюшкова и Тютчева.

Подчеркивания отдельных слов и словосочетаний в цитатах и примечаниях принадлежат авторам настоящего комментария.

В коммент. к «Разговору» мы пользовались помощью многих коллег, особенно благодарим: Паоло Бонграни (P. Bongrani), Н. Н. Казанского, Б. А. Каца, Н. Н. Мазур, В. А. Мильчину, А. С. Николаева, Н. Г. Охотина, Валери Познер (V. Pozner), А. Ю. Русакова, И. Ю. Светликову, Р. Д. Тименчика.

Эпиграф

Così gridai colla faccia levata... – 'Так выкрикнул я, задрав голову кверху...' (букв. с поднятым кверху лицом) – ремарка Данте, заключающая его слова, обращенные к Флоренции, которая находится – по отношению к сошедшему в Ад поэту – наверху. См. толкование самого М. этой ремарки в гл. V («Ответ получается лапидарный и жестокий – в форме выкрика»). У М. этой цитатой завершаются критические выпады в адрес многовековой, устоявшейся традиции аллегорического толкования Данте. В пользу восприятия «Разговора» как комментария к «Комедии», на которое ориентирует эпиграф, как будто говорит и замечание М. о необходимости нового комментария, «обращенн[ого] лицом в будущее» («Разговор о Данте. Из черновиков», (31)). Этим, разумеется, не исчерпывается множественность смыслов эпиграфа, как и самой книги, ср. четыре аспекта прочтения, выделенные в статье Ю. И. Левина (*102*, с. 142–153). О полисемии «поэтического образа» в концепции М.

и в «Комедии» говорит и Л. Е. Пинский в послесловии к первому русскому изданию «Разговора», правда, несколько неосторожно приписывая употребление термина «полисемия» самому Данте (*26а*, с. 63). Лингвистические термины греческого происхождения (фонетика, лексика, синтаксис и т. п.) появятся в европейской лингвистической традиции лишь несколько веков спустя.

Запрокидывание головы – характерный жест самого М.; об этом пишут мемуаристы; ср., напр.: «А гениальный и благородный Мандельштам, кроме только манеры задирать кверху голову, не имел в себе ничего олимпийского» (*16а*, с. 155). Ср. также ст-ние М. Цветаевой «Ты запрокидываешь голову...» (цикл «Стихи о Москве», 1916), обращенное к М.

...colla faccia... – слитное написание предлога con с артиклем la – colla (то же в гл. X: colla nuca) встречается в некоторых изданиях «Комедии», в том числе и в том, которым пользовался М. (Оксфорд, 1904), в большинстве изданий принято раздельное написание: con la.

I (с. 155–158)

...то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями. Формулировка М. близка к понятию так наз. двойной артикуляции в поэтической речи, которое можно с некоторым огрублением свести к взаимодействию языковых уровней с уровнями «надъязыковыми», собственно поэтическими. Поэтому и слово «орудие» в одном и том же предложении означает и поэтические приемы, и их непосредственное звуковое воплощение (или даже артикуляционные органы, осуществляющие это воплощение и названные ниже по отдельности: уста, язык и т. д.).

...что привело бы к издевательству над законом тождества. Закон тождества формулируется А = А; определение М. апеллирует к логике не только в виде ссылки на один из основных ее законов, но и способом аргументации: доведение до абсурда, противоречия. Ссылка на формальную логику и закон тождества есть в раннем манифесте М.: «признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное ленное обладание всё сущее без условий и ограничений. Логика есть царство неожиданности... Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь – для нас не песенка о чижике, а сим-

фония с орга́ном и пением...» («Утро акмеизма») – хотя трудно сказать, синонимичны или антонимичны эти формулировки, совпадает ли «отображение природы» с «ленным обладанием» или противоположно ему.

...там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала. Перифраза слов Тургенева (в письме к Я. П. Полонскому 13 (25) января 1868 г.) о стихах Некрасова: «пробовал я на днях перечесть его собрание стихотворений... Нет! Поэзия и не ночевала тут». Слова эти широко цитировались (обычно в форме «поэзия в них/там и не ночевала»), возможно, что дополнительную известность они приобрели после включения в анкету Чуковского о Некрасове 1921 г.

«...Эти обнаженные и лоснящиеся борцы... в решительной схватке...» – прозаический перевод Inf. XVI, 22–24:

Qual sogliono i campion far nudi e unti,
avvisando lor presa e lor vantaggio,
prima che sien tra lor battuti e punti...

Перевод Лозинского довольно точно передает, как борцы не просто демонстрируют свою мощь, но присматриваются друг к другу и примериваются: «Как голые атлеты, умастясь, / Друг против друга кружат по арене, / Чтобы потом схватиться, изловчась». Этим сравнением М. заканчивает свое определение поэтической речи как «скрещенного процесса», с которого начинается «Разговор», чтобы перейти уже непосредственно к итальянскому поэтическому языку. Ср. эту же цитату у Герцена в статье «Концы и начала» (1862): «Поневоле приходит образ дантовских единоборцев, в которых члены бойцов не только переплелись друг с другом, но по какой-то метаморфозе, последовательно превращаются друг в друга» (76, с. 129).

...кино с его метаморфозой ленточного глиста... сменяют друг друга. М., видимо, выбирает здесь кино в качестве крайнего проявления синтагматического принципа в искусстве: кино в наибольшей степени (сравнимой только с музыкой) является временны́м искусством, основанным на последовательности. Примитивная повествовательность кино обыгрывается уже в раннем ст-нии «Кинематограф» (1913), хотя вообще М. не отрицал кино как такового и писал о нем в стихах («От сырой простыни говорящая...», 1935; «Чарли Чаплин», 1937) и статьях.

Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме – il disio!

Итальянские старики – старые итальянские поэты. *Юношеский аппетит к гармонии* отсылает к важному для М. контексту с пчелами, где Вергилий объясняет Данте, что человеку не дано знать, откуда берутся его первичные влечения, «аппетиты» (omo non sape ... de' primi appetibili l'affetto): они присущи ему, как потребность пчелы брать мед (come studio in ape di far lo mele – Purg. XVIII, 57–58). *Il disio* – '(естественное, инстинктивное) желание, стремление, влечение, тяга'. Слово disio – поэтическое, в «Комедии» оно встречается 51 раз (причем, по нарастающей: в Inf. – 11, в Purg. – 14, в Par. – 26 раз), а в прозаическом языке (в трактате «Пир») Данте использует общеупотребительное слово il desiderio (passim), в то время как disio встречается там только один раз (Conv. III, X, 1). Что касается выражаемого этим словом понятия, то в средневековой философии оно противопоставляется сознательному стремлению, как инстинкт – воле. Ср. «формообразующ[ий] инстинкт, которым Дант накапливал и переливал терцины» в гл. III.

E, consolando usava l' idioma... De' Troiani, di Fiesole, e di Roma (Par. XV, 122–123, 125–126) – '(одна, т. е. мать) баюкая дитя, ворковала с ним на том языке, что забавляет, прежде всего, самих родителей; (другая, т. е. бабушка) сказывала в кругу домочадцев сказки о троянцах, о Фьезоле и о Риме'.

дадаизм – см. примечания ниже.

concordanza – 'согласие, конкорданс' (ит.). Слово «конкорданс», широко используемое в научном обиходе, отсутствует в словарях современного русского языка. В языке XVIII и XIX вв. использовалось слово «конкорданция» (ср.-лат. concordantia), но только в значении «симфония», т.е. словоуказатель к Св. Писанию (ср. в Предисловии к «Симфонии на Псалтырь» Кантемира: «греческим языком симфония, латинским же конкорданциа») (Рукописная картотека Словарного отдела Ин-та лингвистич. исследований РАН). Странное толкование в Словаре русского языка XVIII века. СПб., 1998. Вып. 10. С. 136: «Книга, сводящая вместе и объясняющая противоречия библии <sic!>». В одной из переводных книг, вышедших в 1915 г., еще не освоенное тогда русским языком слово «конкорданс» переводится как «согласие» (Фламини Ф. «Божественная комедия» Данте: Пособие для ее изучения / Пер. с ит. В. А. Шичалина; Предисл. М. Н. Розанова. М., 1915, см. разд. II: Словари, согласия, энциклопедии). Судя по контексту, М. имеет в виду прежде всего rimario – словарь рифм, прилагаемый к тексту во многих

итальянских изданиях «Комедии»; Данте использует слово concordanza, говоря о «согласованности» рифмы, в «Пире» (Conv. IV, II, 13 – см. ниже коммент. к гл. VIII).

Чудесно здесь обилие брачущихся окончаний. В источниках текста (во всех списках): брачующихся, правильно: бра́чущихся – от бра́чить, совершать обряд освящения брака установленным церковью таинством. Орфографическая ошибка в написании этого слова (которая могла появиться в машинописи, как 'будующий' вм. 'будущий') исправлена в СС 2. Т. 2, с. 366; бра́чущиеся на языке священства – лица, вступающие в брак. Однако использование казенного "брачующиеся" (из лексикона работников загса) могло быть и сознательным (называет же М. Гериона «транспортным средством»), мотивированным переходом ударения на второй слог (на -у-), что сближает его звучание с итальянским термином rime baciáte 'парные рифмы' (букв. 'целующиеся рифмы'). Ср. мотив брака в метаязыке 1910–1920-х гг., отмеченный В. Хазаном, и его примеры из Маяковского, Хлебникова и др. поэтов (*136*, с. 13). Уже у раннего М.: «И дышит таинственность брака / В простом сочетании слов» («Как облаком сердце одето...», 1910).

Итальянский глагол усиливается к концу и только в окончании живет. Окончание глагола является показателем лица, поэтому употребление личного местоимения при глаголе-сказуемом в итальянском языке является избыточным, и оно обычно (если не несет специального смыслового ударения) опускается, ср. в эпиграфе: gridai – [я] выкрикнул.

Когда понадобилось начертать окружность времени... Дант вводит детскую заумь... – отсылка к Purg. XI, 103–108:

> Che voce avrai tu più, se vecchia scindi
> da te la carne, che se fossi morto
> anzi che tu lasciassi il 'pappo' e 'l 'dindi',
> pria che passin mill'anni? ch'è più corto
> spazio a l'etterno, ch'un muover di ciglia
> al cerchio che più tardi in cielo è torto.

'Что станется с твоим голосом (voce), прежде чем пройдет тысячелетье, когда бы ты ни умер: покинув ли ветхое тело (т. е. успевшее состариться. – *Л. С., Г. Л.*), или еще не отвыкнув от 'pappo' и 'dindi'? А ведь перед вечным <твое> тысячелетье это самое короткое расстояние (spazio), как одно движение ресниц перед окружностью, что катит самую медленную из небесных сфер'. В переводе Лозинского:

В тысячелетье так же сгинет слава
И тех, кто тело ветхое совлек,
И тех, кто смолк, сказав «ням-ням» и «вава»;
А перед вечным – это меньший срок,
Чем если ты сравнишь мгновенье ока
И то, как звездный кружится чертог.

Ит. pappo ('хлеб' и еда вообще) и dindi ('монетки') – словечки детской речи, подобные русскому «ням-ням» (ср. ит. pappa 'жидкая однородная пища') и звукоподражательному «динь-динь». В сущности, тот же самый прием только что использовал и сам М.: когда ему понадобилось сказать о возрасте итальянской поэзии дантовского периода, он взял одно слово из поэтического языка того времени – disio (у новых поэтов оно уже не встречается). «Мгновенье ока» в переводе Лозинского – это устойчивое словосочетание, соответствующее ит. battere le ciglia 'хлопать ресницами'. Эта же метафора быстротечности (так же расподобляемая, не похожая на общеязыковой фразеологизм, используемый Лозинским) появляется в переводах М. из Петрарки (1933–1935): «...вся прелесть мира / Ресничного недолговечней взмаха»; «Срок счастья был короче, / Чем взмах ресницы», в версиях черновиков к ним. Коммент. к «детской зауми» в контексте темы зауми у М. см. также: *46*, с. 67; *44*, с. 80–95; *127*, с. 281–300; *101*, с. 216–227.

Самый дадаистический из романских языков. Dada – звукоподражательное слово из французской детской речи, соответствующее русскому «но-но» (как обозначение «лошадки»), в переносном значении то же, что «любимый конек»; оно же в качестве прилагательного стало определением французской школы современного искусства (l'école dada, или dadaïsme), возникшей ок. 1916 г. и неоднократно сопоставлявшейся с русской заумной поэзией. «Дадаистический» применительно к характеристике итальянского языка вообще, и дантовского в частности, можно понимать также в двух смыслах – как самый передовой («авангардный») из средневековых литературных языков и самый детский из всех романских языков. Если учесть, что детская речь как особая лингвистическая система отличается определенным набором признаков (обилием звукоподражательных слов, фонетическими повторами, свободным использованием словообразовательных моделей и словотворчеством вообще), то следует признать, что мандельштамовское определение является довольно точной характеристикой типологических особенностей итальянского языка. Лингвисты при-

ходят к такому же выводу, сопоставляя его с французским. Ср. обобщенную характеристику итальянского языка: «Изобилие деривационных процессов, особенно для выражения уменьшительных, увеличительных, уничижительных и прочих подобных оттенков, является одной из наиболее характерных черт итальянского словаря... Итальянский язык значительно шире, чем французский, использует и ономатопею... свободному и непосредственному характеру итальянского языка противостоит рационализм и сдержанность, свойственные французскому языку» (*132*, с. 26). См. специально: *123*, с. 302–313.

II (с. 158–167)

Кто говорит – Дант скульптурный, тот во власти нищенских определений великого европейца. В связи со «скульптурностью» комментаторы (А. А. Морозов, а вслед за ним П. М. Нерлер) цитируют А. К. Дживелегова, но его популярную книгу «Данте Алигьери», вышедшую в 1933 г. в серии «Жизнь замечательных людей», М. читать не мог: она была подписана к печати 31 августа и выпущена в свет после того, как был написан «Разговор». Зато Дживелегов, несомненно, читал «Разговор» в рукописи, и выпады М. против устоявшихся клише традиционного дантоведения не должны были прийтись ему по душе. «Рукопись “Разговора о Данте”, переданная Мандельштамом в Госиздат, – по воспоминаниям Э. Г. Герштейн, – была возвращена ему без единого полемического замечания, но со множеством вопросительных знаков на полях. Если не ошибаюсь, эти пометы были сделаны рукой А. К. Дживелегова» (*9а*, с. 44). Мнение А. К. Дживелегова (1875–1952) в вопросе о публикации «Разговора» могло оказаться решающим: он пользовался репутацией маститого ученого, крупного специалиста по эпохе Возрождения и итальяниста; возглавлял редакцию итальянской литературы в изд–ве «Academia». Однако, как справедливо отмечает И. Н. Голенищев-Кутузов, лекции Дживелегова и его работы о Данте имели большое значение «для популяризации в СССР великого итальянского поэта», но книга его «написана в беллетризованной манере; выводы автора не всегда соответствуют уровню современной дантологии. Биографическая часть изобилует анекдотами, которые не отделяются от исторической действительности... Вне пределов досягаемости читателя остается средневековая культура, в особенности филосо-

фия и поэтика... Если рассмотреть то, что было сделано русской дантологией от времен А. Веселовского до начала 30-х годов XX в., работы Дживелегова, посвященные Данте, не представляли собою существенного шага вперед ни во взглядах, тяготевших к идеям позитивистов, ни в осведомленности, коренившейся в дантологии конца XIX в., преимущественно немецкой» (*81*, с. 136; то же в книге: *81а*, с. 500). Эту характеристику решительно оспаривает А. А. Илюшин, но никаких доводов, опровергающих мнение Голенищева-Кутузова, не приводит, кроме того, что книга «Творчество Данте и мировая культура» вышла посмертно и сам автор, конечно же, не допустил бы такого в печать (цитированную нами работу 1965 г. Илюшин, видимо, не знает). Для советской школы дантоведения, поспешно сформированной через год после празднования 700-летия со дня рождения поэта во главе с И. С. Бэлзой, Дживелегов является неоспоримым авторитетом, пионером и первопроходцем, автором «первой советской» монографии о Данте. См.: *96*, с. 112 и 111. Этим «родословием» объясняются многие особенности советского дантоведения.

Что касается пресловутой «скульптурности» дантовского «Ада», – это топос, по поводу которого Б. К. Зайцев в работе, приуроченной к 600-летию со дня смерти Данте, замечает: «Существует старинное уподобление: Ад – скульптура, Чистилище – живопись, Рай – музыка. В нем есть правдивость, хотя и относительная» (*91*, с. 23).

Возможно, он восходит к формулировкам Ф. Шеллинга: «“Ад” <...> по преимуществу есть, а поэтому составляет пластическую часть поэмы. “Чистилище” должно признать ее живописной частью», тогда как «рай есть чисто музыкальная и лирическая часть» (Ф. Шеллинг. О Данте в отношении философском // Ф. В. Шеллинг. Философия искусства. М., 1966. С. 454–455; первый русск. перев.: О «Божественной комедии» (Divina Commedia) Данте, в отношении философском // Московский Телеграф. 1828. № 21. С. 3–21 (цит. на с. 18–20). Статья Шеллинга включена также в изд.: Божественная комедия. Ч. I. Ад. Пер. Н. Голованова. М., 1896. Изд. 2-е, 1899.

Единство света, звука и материи. Ср. «прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, всё наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку» (гл.V).

...запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. Возможно, здесь намек на

швейцарского дантоведа Иоганна Андреаса Скартаццини (1837–1901), автора обширных коммент. к изданиям «Divina commedia» (Lpz.: Brockhaus, 1874–1890; затем: Milano: U. Hoepli, 1893), целого ряда монографий (переведенных на др. языки), редактора «Дантовской Энциклопедии» (Enciclopedia Dantesca. Vol. 1–3. Milano: Hoepli, 1896–1905), третий том которой вышел уже посмертно (Vocabolario-concordanza delle opere latine e italiane di Dante Alighieri / Continuata dal prof. A. Fiammazzo. Milano: U. Hoepli, 1905). Ср.: «Литература о Данте столь велика, что в ней чувствует себя “задохнувшимся” сам великий знаток всего дантовского – Скартаццини» (*91*, с. 21). М., скорее всего, мог знать книгу И. Скартаццини «Данте» (*122*, – см.: *20а*).

...сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей... работы... Ср. в трактате Данте «Пир»: «...я как чужестранец, почти что нищий, исходил все пределы, куда только проникает родная речь...» (per le parti quasi tutte a le quali questa lingua si estende, peregrino, quasi mendicando, sono andato – Conv. I, III, 4). В трактате «О народном красноречии» («De vulgari eloquentia») Данте использует развернутую метафору поиска поэтического языка как охоты на пантеру в зарослях италийского леса: «Перевалим теперь через зеленеющие кряжи Аппенин и изучим всю левую половину Италии...»; «После того, как мы обыскали все леса и пастбища Италии ...». Этот трактат был впервые переведен на русский язык Вл. Б. Шкловским и издан в виде отдельной брошюры (название несколько отличается от принятого в более поздних критических изданиях): De vulgari eloquio (О народной речи). Пг., 1922; мы цитируем этот перевод (с. 30, 34). О мотивах ходьбы, походки, воловьих подошв у М. в связи с Данте и их дальнейших ассоциаций см.: *46*, с. 56–57; *20а*, с. 133, 213–214, 231 – не исключено, что именно эта тема обратила на себя внимание М. в русском переводе книги Скартаццини: *122*.

У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Намек на школу перипатетиков, учеников Аристотеля, который имел обыкновение рассуждать и учить, прогуливаясь. Далее этот мотив преобразуется в «шаги» логического построения (*Шаг – умозаключающий, бодрствующий, силлогизирующий*) и в обычную для поэтической терминологии метафорику стопы, шага – ср. в черновике стихов М. на смерть А. Белого, одного из слушателей «Разговора» (кстати отметим упоминание Данте в рецензии М. на «Записки чудака» А. Белого): «На

звуковых громад крутые всхоры / Его ступала зрячая стопа» («Другие редакции», в окончательном тексте: «ступал на тесных Альп тропы» в ст-нии «Меня преследуют две-три случайных фразы...», 1934). Ср. последние строки (как в «Равенне» Блока, цитируемой М. ниже) ст-ния Гумилева «Флоренция» (1913): «Изгнанник бедный, Алигьери, / Стопой неспешной сходит в ад».

В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что бегает быстрее. Похоже, что М. (следуя присущей ему самому логике лексических ассоциаций) контаминирует дантовскую оценку Брунетто Латини, цитируемую им чуть ниже (“не побежденным, но победителем”), с близким по лексике местом в «Рае» (24: 126), где Данте, обращается к Св. Петру: «Святой отец <...> что в гроб спустился /, юнейших ног опережая след» – che tu vincesti / <...> più giovani piedi (букв. ‘победил <...> более молодые ноги’). Подробнее он говорит об этом в «Монархии» (III, IX, 16), где точнее следует Евангелию (Ин 20: 3–8), где Петр и Иоанн вместе бегут ко гробу Христа, Иоанн «бежал скорее Петра и пришел ко гробу первый», но не вошел в гроб, а Петр, придя, вошел в гроб, а за ним вошел Иоанн. При этом прилагательное giovani ‘молодые’ почти омонимично имени Иоанна (Giovanni).

«...Он отвернулся и показался мне одним из тех, которые бегают взапуски по зеленым лугам в окрестностях Вероны... к числу победителей, а не побежденных...» – перевод заключительных стихов Inf. XV, 121–124:

Poi si rivolse, e parve di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro
quelli che vince, non colui che perde.

В XV песни содомиты обречены на вечный бег; грех этот традиционно приписывался учителям (педагогам), и Данте узнает в одном из них Брунетто Латини. М. здесь, как и в остальных случаях, не интересует классификация грехов и соответствующая им кара, а только эпизод встречи и расставания учителя и ученика. Вопрос, был ли Данте учеником Брунетто в буквальном смысле, – не имеет окончательного решения (см. обстоятельную статью, где, в частности, обсуждается и этот вопрос: 155, с. 578–588).

В переводе М. определение «зеленый» (verde) относится к местности, в оригинале оно обозначает цвет плаща (он назы-

вался palio от лат. pallium ‘паллий, просторный греческий плащ’), за который состязались бегуны под Вероною в первое воскресенье Великого поста (победитель в конных состязаниях получал в награду плащ алого цвета): corrono il drappo verde букв. ‘бегут за зеленым полотнищем’ (бегуны состязались обнаженными); в переводе Лозинского: «Он обернулся <точнее: развернулся – *ri*volse> и бегом помчался, / Как те, кто под Вероною бежит / К зеленому сукну ...». Ср. ст-ние М. 1932 г. «Вы помните, как бегуны / В окрестностях Вероны / Еще разматывать должны / Кусок сукна зеленый». См.: *94*, с. 423–434, специально о зеленом цвете – с. 425–426.

Омолаживающая сила метафоры возвращает нам образованного старика Брунетто Латини в виде юноши – победителя на спортивном пробеге в Вероне. Напрашивается сравнение с известным инскриптом Жуковского Пушкину («Победителю-ученику от побежденного учителя»), который здесь инвертируется: победителем оказывается учитель.

Аристотель, как махровая бабочка, окаймлен арабской каймой Аверроэса. Отметим рамочное расположение этих имен в длинном списке философов и ученых IV песни «Ада», названном М. ниже «цитатной оргией»: Аристотель открывает этот список (ст. 131), хотя и не назван по имени («учитель тех, кто знает», он возглавляет «семью философов»), а его арабский комментатор XII века (Аверроэс) завершает его (ст. 144). Арабская ассоциация бабочки – ср. ст-ние «О, бабочка, о, мусульманка...» (1933).

Averrois, che il gran comento feo (Inf. IV, 144) – ‘Аверроэс, что составил великий комментарий’. Подразумевается коммент. Аверроэса к трактату Аристотеля «О душе». К нему (возможно, через В. В. Розанова) восходит и тема бабочки как символа (у Розанова – «энтелехии») души в названном выше ст-нии М.

Они компоненты одного рисунка. Здесь имеется в виду не один из конкретных комментариев Аверроэса на Аристотеля (как в приведенной цитате, где говорится об il comento – с определенным артиклем), а расположение двух текстов – комментируемого и комментирующего – на листе рукописной или старопечатной книги, где основной текст располагается в центре или сдвинут к боковому краю листа, а комментарий, набранный более мелким шрифтом (в печатном издании), обрамляет его со всех четырех или только с двух сторон (в виде переверну-

той буквы «Г») – «окаймляет» в буквальном смысле. Н. Поллак сопоставляет эти слова (в сочетании с темой бабочки) со стихом: «И можно из бабочек крапа / Рисунки слагать на стенах. / Бывают мечети живые...» («И клена зубчатая лапа...», 1933) и далее с философской тематикой «Восьмистиший» (*164*, с. 65; о соотношении «Разговора» и «Восьмистиший» см. там же: *164*, с. 152, примеч. 2; с. 153, примеч. 9). Ср. ниже в гл. IV совмещение колористической и минералогической тем: «Таким образом, мы видим ярко-лазурный и розовый крапы в дымчато-серой породе».

Они умещаются на мембране одного крыла – т. е. на одном листе (пергамена); лат. membranum (мн. число membrana) – пергамен. В связи с крылом (имплицирующим полет) нельзя не упомянуть о совместном полете Данте и Вергилия, «уместившихся» на спине Гериона в XVII песни «Ада» (анализу которой посвящена гл. IV).

Конец четвертой песни «Inferno» – настоящая цитатная оргия. Inf. IV, 121–144 – длинный перечень имен «героев» древности (от Электры до Саладдина), а вслед за ними мыслителей (философов, ученых и поэтов) – от Платона и Аристотеля до Авиценны и Аверроэса. Подобные списки являются типичной формой средневековых сервентес, которые восходят, в свою очередь, к римской литературе, в частности к Элизию Вергилия (ср. Энеида VI, 756–892). У Данте цитируемые имена разделены на две группы по принципу: жизнь деятельная *vs.* жизнь созерцательная; именно эта оппозиция легла в основу дантовской реминисценции (Purg. XXVII, 97–108) в стихах на смерть А. Белого «Меня преследуют две-три случайных фразы...» (1934): «Рахиль гляделась в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венок» (см.: *46*, с. 103–104, примеч. 17; *110*, с. 35, примеч. 12). Примечательно, что Рахиль в «Комедии» упоминается всего 4 раза, и М. в гл. XI «Разговора» цитирует другое упоминание (Inf. IV, 55–60, см. ниже), оставив пример из «Чистилища» для более поздних стихов.

Я нахожу здесь чистую и беспримесную демонстрацию упоминательной клавиатуры Данта. Клавишная прогулка по всему кругозору античности... Эти слова восходят к рецензии Гумилева на 2-е изд. «Камня» (1916): «мысль <Мандельштама> напоминает мне пальцы ремингтонистки, так быстро летает она по самым разнообразным образам, самым причудливым ощущениям, выводя увлекательную повесть развивающе-

гося духа» (А. 1916. № 1. С. 30, см.: К-1990, с. 220). Отмечено О. Роненом (*165*, с. 300–301), по его мнению, в «Разговоре» клавиши принадлежат уже не пишущей машинке, а роялю; на наш взгляд, здесь остается намеренная неопределенность.

...вооруженный Цезарь с глазами грифа – Cesare armato con li occhi grifagni (Inf. IV, 123). Этимологическое осмысление итальянского эпитета. Grifagno – ‘хищный’; один из терминов соколиной охоты, используемых для различения возраста прирученной птицы; occhi grifagni – ‘грозный устрашающий взгляд’.

Демокрит, разъявший материю на атомы. В оригинале: Democrito che ’l mondo a caso pone (Inf. IV, 136) – ‘Демокрит, кто полагает мир случайным’.

Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Это важнейшее для теоретической поэтики свидетельство М. – несомненно, самая цитируемая фраза из «Разговора».

Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре. О. Ронен, продолжая приведенный выше коммент., отмечает, что это положение содержит полемику с А. Белым («На перевале», 1923), с его негативным замечанием: «номенклатура из терминов – клавиатура рояля, где трогаем клавиш за клавишем мы, извлекая приятные звуки» и далее, см.: *165*, с. 301, примеч. 109.

Если бы мы научились слышать Данта, мы бы слышали созревание кларнета и тромбона, мы бы слышали превращение виолы в скрипку и удлинение вентиля валторны. И мы были бы слушателями того, как вокруг лютни и теорбы образуется туманное ядро будущего гомофонного трехчастного оркестра. Сравнение с трехчастным оркестром основано в первую очередь на трехчастной структуре «Комедии»; в остальном воспользуемся музыковедческим комментарием Б. А. Каца: к фрагменту «Превращение виолы в скрипку»: «несмотря на родство итальянских названий (viola – виола [позже: альт], violino – скрипка), из семейства виол <...> прародительницей скрипки может считаться лишь viola da braccio («ручная» виола); классический тип скрипки выработался в XV–XVI веках»; к фрагменту «удлинение вентиля валторны»: «с помощью дополнительных трубок (вентилей) удлиняется основной ствол инструмента, что позволяет расширять его звукоряд; применение в валторне различного рода вентилей начинается с середины XVIII века»; к фрагменту

«вокруг лютни и теорбы...»: «Многострунные щипковые инструменты лютня и ее басовая разновидность теорба, получившие наибольшее распространение в европейской музыке XVI–XVII веков, часто использовались для сопровождения сольного пения, что способствовало развитию гомофонии – типа многоголосия, при котором выделяется главный и сопровождающие голоса (в отличие от равноправия всех голосов в полифонии). С утверждением гомофонии в XVII–XVIII веках связано формирование (середина XVIII века) оркестра, состоящего из трех основных инструментальных групп: деревянные духовые инструменты, медные духовые и струнно-смычковые» (*109*, с. 136). Ср. : «Оркестр – трехчастное тело из струнных, деревянных духовых и медных» («Разговор о Данте. Из черновиков», (15)).

Дант вталкивает нас во внутреннюю слепоту композиционного сгустка. X песнь «Ада» считается одной из самых совершенных в композиционном отношении; «внутренняя слепота» – относится к сюжету этой песни: в шестом круге «Ада» души эпикурейцев, гедонистов и прочих еретиков, которые не верили в воскресение плоти, покоятся в гробах в полной темноте; старый Кавальканти называет это место cieco carcere – слепой тюрьмой, ср. рус. темница при др.-рус. темный 'слепой'; это же определение 'слепой мир' (cieco mondo / mondo cieco – Inf. IV, 13; XXVII, 25), 'слепая жизнь' (vita cieca – Inf. III, 47) относится ко всему Аду ('мир без света'), но в X песни внутренняя слепота «еретиков» сгущается до предела в образе гробов (sepolcri) в загробном мире, всё остальное действие «Ада» все-таки разворачивается преимущественно на «пленере». Анализу X песни посвящена отдельная глава («Данте и Кавальканти») в книге Э. Ауэрбаха «Мимесис» (1-е нем. изд. 1946). Приведя ст. 22–78, автор замечает: «На тесном пространстве примерно в 70 стихов происходит, как мы видим, трехкратная перемена: четыре явления – каждое полновесно и насыщено содержанием – плотно связаны одно с другим» (*62*, с. 185).

«...Теперь мы вступили на узкую тропу... учитель мой и я у него за плечами...» – перевод начала песни X «Ада» (ст. 1–3):

Or sen va per un secreto calle,
tra 'l muro de la terra e li martìri,
lo mio maestro, e io dopo le spalle.

Сильные характеры здесь необходимы... Весьма показательно, что от «упоминательной клавиатуры» IV песни, где фигурируют «имена», М. сразу переходит к «характерам». Главные герои X песни – это реальные лица, соотечественники Данте: вождь гибеллинов старшего поколения Фарината дельи Уберти (ум. 1264) – М. непоследовательно называет его в им. падеже то Фарината, то (ошибочно) Фаринато – и поэт Гвидо Кавальканти (ок. 1255 – 1300). Сам Гвидо не появляется в этом эпизоде – его замещает отец (Фаринате он доводится сватом); первый является эмблемой жизни деятельной, второй – созерцательной (по этому же признаку и в таком же порядке вводятся персонажи в конце IV песни, см. выше).

...диалог десятой песни «Inferno» намагничен временны́ми глагольными формами – несовершенное и совершенное прошедшее, сослагательное прошедшее, само настоящее и будущее... X песнь «Ада» начинается и кончается диалогом между Данте и Вергилием, между их речью вклиниваются, перемежая друг друга, диалоги Данте с Фаринатой и с Кавальканте Кавальканти, отцом Гвидо; все перечисленные глагольные формы присутствуют в этой песни; о сослагательном прошедшем см.: «Разговор о Данте. Из черновиков», (17). Глагольные времена здесь «намагничены» конкретными событиями ближайшей истории, а не далекого прошлого, как в IV песни.

Вся песнь построена на нескольких глагольных выпадах... Выпад первый. Ср. название статьи М. «Выпад» (*20а*, с. 235, примеч. 214), о фехтовальной метафоре см. примеч. «Разговор о Данте. Из черновиков», (18).

«Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба... увидеть?..» – перевод цитаты из Inf. X, 7–8. Собирательное слово ‘этот люд’ (la gente) камуфлирует интерес Данте к одному конкретному персонажу – к Фаринате из знатного рода Уберти, который спас Флоренцию от разрушения, но его партию постигла та же участь изгнанников, что впоследствии и самого Данте, который по старым семейным традициям принадлежал к враждующей с гибеллинами партии белых гвельфов; прах Фаринаты почти через двадцать лет после его смерти был выброшен из церкви, ибо он и его жена были объявлены еретиками. Параллель в стихах М. («Чтобы открылись правнукам далеким / Архипелага нежные гроба»), см.: *20а*, с. 216.

«...Volgiti: che fai?» (Inf. X, 31) – ‘Повернись же! Что ты делаешь?’

В полном отрыве от будущего и прошлого настоящее спрягается как чистый страх, как опасность. Это отно-

сится к вопросу старого Кавальканти о своем сыне; поскольку отец не видит его рядом с Данте, то задает вопрос, заранее обливаясь слезами (piangendo): «Se per questo cieco / carcere vai per altezza d'ingegno, / mio figlio ov'è? e perché non è teco?» (Inf. X, 58–60) – 'Если ты благодаря своему великому дарованию бродишь по этой темнице <букв.: слепой тюрьме >, то где же мой сын тогда? и почему он не с тобой?' Как отмечают комментаторы, этот эпизод перекликается со сценой встречи Андромахи с Энеем на берегах Эпира и ее вопросом: «"Где же мой Гектор, тогда?" – Залилась Андромаха слезами» (Энеида III, 312). В уже упомянутой главе Э. Ауэрбах отмечает, что для «восходящи[х] интонаци[й] жалобы» в этом и в следующем вопросе Кавальканти-отца (ст. 67–69) образцом послужили жалобы женщины (*62*, с. 190). Ср. коммент. М. к дантовской цитате из «Энеиды» с симметричной заменой «мужской партии» Вергилия на «женскую» (см. примеч. к гл. IX).

Три оттенка прошедшего, складывающего с себя ответственность за уже свершившееся, даны в терцине: Я пригвоздил к нему свой взгляд... Как если бы уничижал ад великим презреньем.

Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergea col petto e con la fronte
com' avesse l'inferno a gran dispitto (Inf. X, 34–36).

Avea fitto – так называемое trapassato prossimo ('давно прошедшее близкое') – грамматическое время, которое выражает зависимость обозначаемого им действия от другого действия, выраженного формой passato prossimo ('прошедшее близкое'); s'ergea – имперфект, avesse a dispitto – конъюнктив имперфекта.

«...Chi fur li maggior tui?» – «Кто были твои предки?» – Inf. X, 42.

Как здесь вытянулся вспомогательный глагол – маленькое обрубленное «fur» вместо «furon»! Не так ли при помощи удлинения вентиля образовалась валторна? С точки зрения грамматики глагол essere 'быть' здесь не является вспомогательным (в качестве вспомогательного он используется в образовании аналитических форм времени и пассива), и он не удлинился («вытянулся»), а, наоборот, укоротился по отношению к полной форме того же самого перфекта от essere – furono, что, собственно, М. и отмечает в своем коммент.: «маленькое обрубленное "fur" вместо "furon"», – но формули-

рует прямо наоборот (довольно обычная для М. аберрация). То же самое относится и к «удлинению вентиля»: валторна «образовалась» задолго до изобретения вентилей, маленьких трубок, присоединение которых к основному стволу валторны (они были впервые применены в XVIII в. дрезденским валторнистом А. Й. Хампелем) способствовало расширению звукового репертуара. Несмотря на эти погрешности в формулировках, М. обращает внимание на важную особенность староитальянского поэтического языка: его возможность варьировать окончание глагола и «играть» на количестве слогов в слове. Так, перфектная форма глагола essere в 3-м л. мн. числа допускает варианты в три слога (furono), в два (furon) и в один (fur / fuor). Эта эволюция хорошо видна на примере форм глагола 'иметь'. В латинском форма 1-го л. презенса была одна – habeo 'я имею', у Данте она встречается в трех вариантах: ho, aggio и abbo, а в современном языке снова только одна: ho. Вот эту игру глагольными окончаниями (ср. в гл. I: «итальянский глагол усиливается к концу и только в окончании живет») – возможность языка редуцировать «роковое прошедшее» (passato remoto) до односложного fur – М. и сравнивает с функцией вентиля, изобретенного для усовершенствования исходного инструмента (так называемой натуральной валторны) путем изменения длины ее ствола. Из данного сопоставления напрашивается вывод, что музыка в ходе развития совершенствует свои инструменты, тогда как язык по мере своего исторического развития и – в частности – упорядочивания грамматической нормы редуцирует свой инструментарий (ср. о «детстве» языка в гл. I).

Дальше идет обмолвка совершенным прошедшим. Эта обмолвка подкосила старика Кавальканти: о своем сыне, еще здравствующем поэте Гвидо Кавальканти, он услышал от сверстника его и товарища – от Алигьери нечто – всё равно что – в роковом совершенном прошедшем: «ebbe».

E io a lui: «Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per cui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdengo» (Inf. X, 61–63).

Ebbe – прошедшее время глагола avere (в составном сказуемом avere a disdegno 'презирать, питать отвращение, ненавидеть'); в итальянских грамматиках оно называется passato remoto 'отдаленное прошедшее', ср. эпитет «роковое». Продолжая анализ в этом же ключе, следует обратить внимание на параллелизм с цитированным выше отрывком:

там синонимичный глагол avere a dispitto стоит в конъюнктиве, что выражает кажущуюся презрительность Фаринаты – он поднимался с таким видом, «как будто уничижал ад великим презреньем» (см. выше), а о презрительности Гвидо Кавальканти Данте говорит без этого модального оттенка – в изъявительном наклонении: ebbe a disdengo, хотя и пытается смягчить категоричность своего высказывания предположительным forse ('возможно, вероятно').

Кавальканти смывается, как отыгравший гобой... В оригинале: supin ricadde e più non parve fora (X, 72) – 'он рухнул навзничь и больше уже не поднимался'.

'E se', continuando al primo detto, / 'S'elli han quell'arte', disse, 'male appresa, / Ciò mi tormente più che questo letto...' – '«И если», продолжая то, с чего был начат разговор: «Если, – сказал он, – они плохо изучили ту науку, меня это мучает больше, чем это ложе»' (Inf. X, 77–78). Ср. замечание Данте о том, что наука эта (т. е. наука возвращенья в свой город) не давалась сторонникам Фаринаты: «ma i vostri non appreser ben quell'arte» (Inf. X, 51). М., автор стиха «Я изучил науку расставанья» («Tristia», 1918), видимо, не случайно цитирует именно эти строки. К Фаринате он вернется в гл.V.

Диалог в десятой песни «Inferno» – нечаянный прояснитель ситуации. Она вытекает сама собой из междуречья. Имеются в виду следующие стихи (79–81), продолжающие речь Фаринаты и тему изгнания: не пройдет и пятидесяти месяцев, говорит Фарината Данте, как ты узнаешь на себе всю тяжесть этой науки (saprai quanto quell'arte pesa). Эта нечаянная обмолвка будущим временем (saprai) – как ответ на упрек Данте в ст. 51 (ср. выше) – и является «прояснителем ситуации»: время путешествия Данте по загробному миру условно датируется 1300 г., а Данте окончательно порвет с партией белых гвельфов, которым так и не удалось вернуться во Флоренцию, в июне 1304 г. Читатель узнаёт точную дату политической биографии Данте со слов Фаринаты, из их обмена репликами о невозможности вернуться в свой город. Этот фрагмент диалога М., видимо, и называет «междуречьем», имея в виду также и характер местности, где происходит беседа, – «изрезанную огнепроводами» равнину.

Амплитуда беседы медленно, упорно расширяется; косвенно вводятся массовые сцены и толповые образы. Речь идет о кратком описании Вергилием Судного дня в долине Иосафата (Inf. X, 11–12) перед разговором с Фаринатой, см. «Разговор о

Данте. Из черновиков», (5). Тема амплитуды и маятника будет продолжена в гл. IX. Ср. в черновике стихов на смерть А. Белого: «Как будто я повис на собственных ресницах / В толпокрылатом воздухе картин» («Другие редакции»; ср. и тему мигания и, ниже, «губастого глаза»), нужно учесть, что слова «массовые сцены и толповые образы» относятся к Страшному суду.

Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского – вариация (и даже экспликация) темы из «Египетской марки»: «Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах... Скандал живет по засаленному просроченному паспорту, выданному литературой. Он – исчадие ее, любимое детище» (наст. изд.).

Arioso – ариозо (ит.), небольшая ария, вставная часть сцены речитативного характера.

«...О тосканец, путешествующий живым по огненному городу... был слишком в тягость...» – перевод Inf. X, 22–27:

«O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.
La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patrïa natio,
a la qual forse fui troppo molesto».

Дант – бедняк... внутренний разночинец старинной римской крови. В этой характеристике Данте обычно усматривают автобиографический подтекст, однако при всей правомерности отождествления М. с «бедняком» и «разночинцем» (ср. автохарактеристики в «Шуме времени») не следует упускать из виду, что для советской литературной критики 20-х годов вопрос о том, рупором каких социальных сил является тот или иной классик мировой литературы, имел первостепенное значение, и от ответа на него зависело, нужен ли он пролетарской культуре. В. М. Фриче (1870–1929), например, который заведовал литературным отделом Наркомпроса, был деканом филологического факультета МГУ, главным редактором «Литературной энциклопедии» и стал академиком (1929), считал, что «Божественная комедия» представляет возврат к старым средневековым видéниям, а Данте является апологетом дворянского класса, «империалист[ом] в средневековом значении этого слова» (*81а*, с. 494, со ссылкой на: *135*, с. 33–38). Парадокс «разночинец старинной... крови», вероятно, отсылает

к «Моей родословной» Пушкина (ср. ниже в тексте упоминание «чисто пушкинской камер-юнкерской борьбы»).

...не знает как ступить, что сказать... – перифраз пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке»: «Ни ступить, ни молвить не умеешь», перекликающийся с пушкинской темой соседних абзацев и со стихами М.: «Смотрите, как на мне топорщится пиджак, / Как я ступать и говорить умею» («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», 1931).

«Dolce padre» – нежный отец, сам М. переводит dolce традиционным эпитетом: «сладчайший отец».

...так называемый орлиный профиль. Подразумевается ст-ние А. Блока «Равенна», см. ниже цитату из него.

Тень, пугающая детей и старух... Здесь можно предположить трансформацию нескольких сюжетов: 1) эпизода, рассказанного Боккаччо в «Жизни Данте», как две веронские женщины (кумушки) узнают – по смуглому цвету лица – в проходящем мимо человеке того, кто спускался в Ад, что отмечено А. А. Морозовым со ссылкой на русский перевод 1898 г. (*26а*, с. 76–77). Укажем новый перевод: *69*, с. 547; подробно прокомментировано Г. А. Левинтоном (*20а*, с. 230, примеч. 191: отмечено, что перевод этого фрагмента был в книге И. Скартаццини «Данте» – *122*, с. 129–131); 2) баллады Е. Гейбеля «Данте», см. *113*, где о Данте говорят две девушки (две сестренки). Еще раньше эта же баллада появилось в переводе М. А. Дмитриева (*89*, с. 237–238). Видимо, все эти женские персонажи разных возрастов и превратились у М. в «детей и старух». «Страх» привносит Скартаццини (у Боккаччо этого нет): «Без сомнения, Данте больше боялись, чем любили» (*122*, с. 132). Ср. также сопоставление Чаадаева с Данте в статье «Петр Чаадаев»: «На него могли показывать с суеверным уважением, как некогда на Данта: “Этот был там, он видел – и вернулся”» (см.: *20а*, с. 230, примеч. 191).

...в то время как Боккаччо, его почти современник, наслаждался тем же самым общественным строем, окунался в него, резвился в нем. Ю. И. Левин усматривает здесь автобиографический подтекст: намек на неравное положение Мандельштама и Пастернака (*102*, с. 143).

Представлять себе дантовскую поэму вытянутым в одну линию рассказом или даже голосом... Продолжение (ср. в самом начале гл. I о «пересказе» и о линейности кино) темы синтагматики (последовательности) и одновременности, разрабатывавшейся в 1920-е гг. Ю. Н. Тыняновым («сукцессив-

ность» и «симультанность» в его терминологии), ср. ниже о связях с ОПОЯЗом. Эта тема связана и с понятием «полифонии» (как музыкальной, так и литературной) – М. употребил этот термин за несколько лет до Бахтина (см.: *42*, с. 187), о чем свидетельствует слово «голос» и переход в следующем предложении к теме Баха и органа.

Задолго до Баха и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов... Здесь М. неправ: первый большой орган (по сравнению с так наз. «портативным» органом, который стал непременным инструментом католической службы в 660 г.) был сделан в 980 г. для собора Винчестерского монастыря, однако в X в. его монументальность была еще исключением; увеличение размеров органа обычно связывают с развитием готической архитектуры и датируют рождение современного органа дантовским временем – XIII веком, см.: *163*. В средневековых музыкальных трактатах термином «орган» называли и сам инструмент (organi – мн. число), и различные виды вокальной полифонии (organum – ед. число). В «Комедии» этот термин встречается дважды – organi (Purg. IX, 144) и organo (Par. XVII, 44), но коммент. Скартаццини–Ванделли не учитывает возможность его двоякого толкования, и в переводе Лозинского в обоих случаях слово передается как ‘музыкальный инструмент’, ср.: «Когда стоят и под орган поют» (quando a cantar con organi si stea) и «как в уши входит пенье / Органных труб» (come viene ad orecchia / dolce armonia da organo). А. М. Кьявуччи-Леонарди, напротив, считает, что Данте говорит о вокальной полифонии, т. к. в XIII в. церковное пение под аккомпанемент органа еще не получило широкого распространения.

Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами, и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы. Лексическая перекличка со ст-нием «Бах» (1913): «Что звук? Шестнадцатые доли, / Органа многосложный крик – / Лишь воркотня твоя, не боле» («многосложный» надо, видимо, понимать как «полифонический»).

«Come avesse lo inferno in gran dispitto». В переводе М. – «Как если бы уничижал ад великим презрением» (см. выше).

...стих-родоначальник всего европейского демонизма и байроничности. Кажется, это единственная мысль М., которая нашла продолжение в дантоведческих работах, появившихся после публикации «Разговора» в 1967 г.; анализу

«предромантических» мотивов у Данте посвящен отдельный параграф в статье: *95*, с. 228–236. Трудно удержаться и не привести снисходительный отзыв «председателя» советского дантоведения И. С. Бэлзы: «Быть может, сейчас для нас сопоставление “демонизма и байроничности” звучит несколько наивно, а, кроме того <!>, слово “байроничность” уже Бернард Шоу понимал по-своему, назвав Дон Жуана “первым байроническим героем в музыке”» (*70*, с. 215).

Тени сизые смесились – цитата из Тютчева (первый стих ст-ния). См.: *129*, с. 8–9.

Удлиняясь, поэма удаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало. Вполне вероятно, что эта формулировка навеяна аналогичными самоописаниями в романе Л. Стерна «Тристрам Шенди», специально разбиравшимися в книге: Шкловский В. Б. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. [Пг.], 1921, – несомненно известной М. (вышедшая в том же году книга «Розанов» упоминается в очерке М. «Шуба»).

Когда мы произносим, например, «солнце». Выбор примера, видимо, продиктован трактатом Данте «Пир», где слово «солнце» используется, в частности, в определениях языка: «Он <народный язык, volgare illustre> будет новым светом, новым солнцем, которое взойдет там, где зайдет привычное <т. е. латынь>» (Conv. I, XIII, 12). «Нет во всем мире ни одного ощущаемого предмета, более достойного служить символом Бога, чем солнце» и т. д., см.: Conv. III, XII, 7, ср. III. XIV; также см.: *124*, с. 88–90, 278.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны. А. А. Морозов сопоставил это с формулировками в статье «О природе слова» (*26а*, с. 78). См. также: *117*, с. 29–36. Именно здесь М. более всего отходит от теории ОПОЯЗа (см. ниже) и приближается к теориям второй половины XX в. (хотя само слово «пучок» взято из терминологии Н. Я. Марра: «семантический пучок» в «Путешествии в Армению» дан в контексте «яфетической новеллы» – импровизированного объяснения этимологии армянского слова; сопоставление сделано в работе: *164*, с. 25, где подчеркивается терминологический характер слова «пучок» у М.). То же можно сказать о формулировке в «Разговоре» (выше): «вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи. Таким образом вы получите довольно ясное понятие о том, как соотносится у Данта форма и содержа-

ние», – которая, с одной стороны, учитывает полемику формалистов с традиционным пониманием «формы» и «содержания» (терминов философии, а не поэтики), с другой – перекликается с позднейшим структуралистским представлением о поэтической функции языка как функции, обращенной на само сообщение (текст).

Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова... мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге. Несколько абзацев, посвященных семантике поэтического слова, сложным образом соотносятся с современной М. наукой, и прежде всего с теорией ОПОЯЗа, в частности, с теорией деавтоматизации восприятия и с понятием остранения, разрабатывавшимися в первую очередь В. Б. Шкловским, проблемами семантики слова в стихе в работах Ю. Н. Тынянова и др. См. работы Е. А. Тоддеса (*55*), И. А. Паперно (*117*) и др.

Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, например, – «мёд», а кончается – «медь»; начинается – «лай», а кончается – «лёд». Интерпретация формулы, предложенной М., и проекция ее на поэтику «Комедии» едва ли мыслимы в рамках коммент. Ограничимся несколькими замечаниями. Во-первых, речь идет о типе метафоры, очень характерном для самого М (см.: *133*, с. 306–340; также: *165*, с. 21–22, 45). Говоря о названных М. словах, важно отметить, что фонетическое сближение, влекущее за собой семантическую ассоциацию, имеет место не только внутри обозначенных М. пар, но и между ними: крайние члены в приведенной М. последовательности односложных слов образуют рифму и минимальную пару: мёд – лёд. Ассоциации эти учитывают не только русское, но и итальянское звучание/значение приведенных форм. Ср., например, омонимию рус. лай и ит. lai (ср. ст.-фр. lai) ‘песнь’. Наилучшей иллюстрацией этой обобщенной формулы семантических циклов может служить XXXII песнь «Ада», которую М. подробно анализирует в гл. VIII (см. примечания). Соотношение «формы» и «содержания», фонетики и семантики этой песни задано оппозицией chioccio – ghiaccio. Звукоподражательный эпитет chioccio (ср. chioccia ‘квочка’) определяет у Данте фонетическую организацию всей песни (рифм), а ghiaccio ‘лед’ является ее семантическим ядром – действие разворачивается среди голов грешников, торчащих изо льда, и их речь деградирует до клацания зубами и лая. Пара «мёд – медь» подразумевает часто исполь-

зуемое М. античное (и, например, скандинавское) отождествление мёда с поэзией (см.: *46*, с. 123–164; *20а*): таким образом, по крайней мере, два члена этого четырехчленного ряда («мёд» и «лай») непосредственно относятся к поэзии. Одно из воплощений противопоставления мёда (т.е., в частности, поэзии) и меди – это два образа кузнецов, появляющиеся в «Комедии». Кузнецы – фигуры сакральные и мифологизированные (М. мог читать о мифологии кузнеца, напр., в книге: *141*; ср.: *104*, с. 256–261). В «Чистилище» Гвидо Гвиницелли представляет Данте провансальского поэта Арнаута Даниеля как лучшего (чем он сам) кузнеца родной речи: «fu miglior fabbro del parlar materno» (Purg. XXVI, 117). Отрицательным полюсом этого образа является кузнечных дел мастер из XXVII песни «Ада», который сковал из меди знаменитого сицилийского быка. На распространенность этого сюжета указывает сын Данте, Пьетро ди Данте, называя в своем коммент. трех авторов – в том числе Овидия (Tristia III, 11; Ars Amat. I, 653–656). Бык, полый внутри, предназначался для пыток и казней; по замыслу автора, жертва, брошенная в чрево быка, должна была вопить от боли, а медный бык преобразовывать ее вопли в обыкновенное мычание; изобретение мастера было сначала опробовано на нем самом:

Как сицилийский бык, взревев сначала
От возгласов того, – и поделом, –
Чье мастерство его образовало,
Ревел от голоса казнимых в нем
И, хоть он был всего лишь медь литая,
Страдающим казался существом.
(«Ад» XXVII, 7–12).

О характере пыток античная традиция, в частности Овидий, говорит, прежде всего, что под ним разводили огонь (см. обзор Овидиевских упоминаний и параллелей: *158*, с. 215, 296). Вероятно, именно поэтому бык появляется у Данте в сравнении – при описании грешника, запертого в пламени. Однако про работу афинского мастера сказано только то, что он ‘заострил его своим напильником’ (l’avea temperato con sua lima), что, скорее всего, предполагает и другой вид пыток – подобие «железной девы», с остриями, пронзающими заключенного внутри человека. Такое представление Данте мог почерпнуть из «Науки любви» Овидия (I, 653–656), где говорится: infelix imbuit auctor opus ‘несчастный автор напоил [свое] произве-

дение'. Глагол imbuere 'напитывать, напоить, омочить' заставляет думать о кровопролитии и внушает мысль, что пытка не ограничивалась огнем (в прозаическом переводе, который мог знать М.: «Несчастный мастер наполнил кровью свое же произведение» (*115*, с. 67). Термин lima 'напильник', использованный здесь Данте, является ключевым в поэтике провансальских трубадуров, описывающих свое мастерство как выковывание, подпиливание и оттачивание сло́ва (lima, limar, passar la lima), см.: *111*, с. 68, 83.

Взгляд М. на дантовский труд «как на непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого», сформулированный в гл. IV, можно рассматривать как нейтрализацию отмеченной здесь оппозиции, или «снятие противоречий» между «добрым» и «злым» кузнецом.

Gli occhi lor... Gocciar su per le labbra... Gocciar su per le labbra – вне контекста le labbra в этой цитате читаются как 'губы': 'их глаза, дотоле влажные лишь изнутри, закапали по губам'. Значение «губы – глаза» раскрывается только через развернутое описание «плача» в следующей песни (Inf. XXXXIII, 94–99), и М. пересказывает именно эти строки («Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать»), из которых ясно, что в последнем круге Ада слеза не может скатиться по щекам (до рта); приведем это место в оригинале:

> Lo pianto stesso lì pianger non lascia,
> e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo,
> si volge in entro a far crescer l'ambascia;
> ché le lagrime prime fanno groppo,
> e sì come visiere di cristallo,
> rïempion sotto 'l ciglio tutto il coppo.

– 'Там самый плач не позволяет плакать, и слеза, встречая преграду, застревает в глазу, обращается внутрь и увеличивает набухание, потому что первые слезы образуют заслон, будто стеклянное забрало; и так заполоняют они (льдом) всё вместилище под ресницами (или: всю глазную впадину)'. Видимо, к этому месту восходит и образ в стихах на смерть А. Белого: «Как будто я повис на собственных ресницах» (ср. выше), И. М. Семенко трактует это как «самоотождествлен[ие] со слезой» (*121*, с. 84). О. Ронен приводит и другой сходный образ: «На мертвых ресницах Исаакий замерз» (1935) и более широкий контекст у М. (*165*, с. 248).

Io premerei di mio concetto il suco (Inf. XXXII, 4) – «Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции»,– то есть форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой... Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. По-русски это так, но по-итальянски premere ‘давить’ и esprimere (устар. espremere из лат. exprimere) ‘выражать’ – однокоренные слова. Ср. образ влажной губки, которая еще не насытилась водой (trassi de l’acqua non sazia spugna), как метафору неудовлетворенной жажды знать в Purg. XX, 3. Тема губки присутствует в ст-ниях «Не искушай чужих наречий...», 1933 (евангельская тема «уксусной губки»), «Грифельная ода» (1923) и перекликается с метафорой поэзии как губки у Пастернака.

III (с. 167–169)

...чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник. В «Комедии» 14 233 стиха.

...в качестве благодарного читателя – lettore... М. не случайно вставляет слово «читатель» на итальянском языке: обращение к аудитории было новацией поэзии на новых языках, которого не знала античная литература. В «Комедии» lettore / lettor встречается 16 раз: Ад (Inf.: VIII,94; XVI, 128; XX, 19; XXV, 46; XXXIV, 23), Чистилище (Purg.: VIII, 19; IX, 7; X, 106, XVII, 1; XXIX, 98; XXXI, 124; XXXIII, 136), Рай (Par.:V, 109; X, 7 и 22; XXII, 106); сюда же следует отнести и перифразу: «O tu che leggi, udirai nuovo ludo» (Inf. XXII, 118) ‘О ты, кто читает, ты сейчас услышишь про необычную игру’, которая раскрывает значение leggere (‘читать’) как ‘чтение вслух’ (ср. в переводе Лозинского: «Внемли, читатель, новым чудесам...»). Анализ дантовской стилемы «обращение к читателю», на которую исследователи впервые обратили внимание довольно поздно (1825), и историю ее изучения (тема апелляции к читателю как проблема повествовательной техники у Данте была сформулирована только в 60-е годы XX в.), см.: *151*, с. 81–99. Сама категория читателя была очень важна для М. и его единомышленников, ср. статьи: Мандельштама «О собеседнике», Гумилева «Читатель», ст-ние Ахматовой «Читатель».

...конкретный знак для формообразующего инстинкта, которым Дант накапливал и переливал терцины. «Формообразующий инстинкт» – выражение Шпенглера, использованное для характеристики эпохи Возрождения:

«Ренессанс родился из сопротивления. Поэтому ему не хватает глубины, размаха и определенности настоящего формообразующего инстинкта» (*140*, с. 281). Влияние этой книги на «Разговор» отмечено С. С. Аверинцевым в статье о Шпенглере (*61*, с. 519).

Надо себе представить, таким образом, как если бы над созданием тринадцатитысячегранника работали пчелы... Ср. у Данте в трактате «Пир»: «...понять пчелу как производительницу меда было бы легче, чем понять ее как производительницу воска, хотя и то и другое создается ею» (Conv. IV. XVII. 12). О метафоре меда см. выше, о «пчелиной» терминологии в поэтике трубадуров см.: *111*, с. 66–67.

Già era in loco onde s'udia il ribombo... fanno rombo – 'Я был уже там, где слышался гул воды, падающей в следующий круг, гул, похожий на гуденье пчелиного роя' (Inf. XVI, 1–3). Песнь XVI «Ада» продолжает тему, начатую в XIV, – это тот же самый пояс и тот же самый круг (седьмой), где караются преступления против природы человека; они трех степеней, и структура седьмого круга – трехступенчатая. Покинув содомитов (и вместе с ними Брунетто) в XV песни, поэты прошли значительное расстояние и подошли к тому месту, откуда уже был слышен шум водопада, низвергающегося в следующий (восьмой) круг. Данте очень точен (и это всегда отмечается) в описании пройденного расстояния. Шум водопада в начале песни уже различим, но еще не настолько мощен, чтобы заглушать речь, как будет, когда они подойдут к нему вплотную (ст. 93); он сравнивается здесь с гудением пчел (rombo). Цитата приводится М. ради пчелиной аналогии, но в ней содержится пучок смыслов, которые – выражаясь его языком – торчат в разные стороны: слуховое впечатление от rombo отсылает к геометрическим (и стереометрическим) аналогиям, а шум падающей воды – к группе «речных сравнений», о которых пойдет речь дальше, – и у М., и у Данте. Для описания водопада на мифической реке Флегетон Данте использует длинный ряд сравнений с известными реками и с водопадом, который грохочет (rimbomba) у монастыря Св. Бенедикта в Альпах (ст. 100).

Возьмем обширнейшую группу «птичьих» сравнений – все эти тянущиеся караваны то журавлей, то грачей, то классические военные фаланги ласточек, то неспособное к латинскому строю анархически беспорядочное воронье... Перечень этих сравнений устроен так же, как «сборная цитата» в гл. IX, иллюстрирующая «рефлексологию речи»: М.

сближает разные места «Комедии», и приведенный им «словарик» птиц не идентичен дантовскому (вóрон – ит. corvo / corbo, cornacchia и грачей – ит. gracchio – в поэме нет) и не исчерпывает, а только намечает тему птичьих метафор и их сопоставлений у обоих поэтов. Из них у М. упомянем только: «Как журавлиный клин в чужие рубежи» («Бессонница, Гомер. Тугие паруса...», 1915 – см. примечания к гл. X), «Мы в легионы боевые / Связали ласточек» («Прославим, братья, сумерки свободы...», 1918), «Сырая даль от птичьих стай чернела» («На розвальнях, уложенных соломой...», 1916). Собственно военных метафор применительно к птицам в «Комедии» нет, поскольку идея военной упорядоченности заложена в самой семантике (и этимологии) слова schiera, которое означает ‘ряд, шеренга, строй’, а также ‘толпа’ ‘стая’. Ит. schiera восходит к ст.-фр. eschiere, которое заимствовано из военного лексикона франков; во французском эпосе оно встречается только в военных контекстах. Ср. в этом значении у Данте: скачущий отряд всадников (schiera che cavalchi – Purg. XXIV, 95), войско, которое разом разворачивается и прикрывается щитами (Purg. XXXII, 20), и др. Слово schiera в итальянском языке абсолютно нейтрально в том смысле, что применимо к любому однородному множеству и не несет в себе никаких отрицательных коннотаций, этим словом Данте обозначает рой пчел (Par. XXXI, 7), коричневую цепочку муравьев (Purg. XXVI, 35), вереницу душ (Inf. XV, 6) и стаю птиц. Например, стаю журавлей, обозначенных поэтическим словом auge(ll)i: Come li augei che vernan lungo ’l Nilo, / alcuna volta in aere fanno schiera, / poi volan più a fretta e vanno in filo (Purg. XXIV, 64–66) – ‘Как птицы, которые зимуют вдоль Нила, вдруг разом сбиваются в небе стаей, а потом, поспешая, вытягиваются в одну линию’; скворцов: E come li stornei ne portan l’ali / nel freddo tempo, a schiera larga e piena (Inf. V, 40–41) – ‘и как крылья поднимают в холодное время года скворцов в широкую и тесную стаю’ (большие и плотные стаи скворцов описываются – вслед за Плинием – в многочисленных средневековых трактатах). В русском языке нет общего слова для обозначения большого множества и птиц, и людей, и воинов, которое бы не имело отрицательных коннотаций. В итальянском языке большое скопление людей и птиц, воспринимаемое как менее упорядоченное множество, обозначает и слово stormo (родственное нем. Sturm), у Данте оно встречается один раз в значении ‘штурм’: Io vidi già cavalier muover campo / e cominciare stormo ... (Inf. XXII, 2). В переводе

Лозинского: «Я конных ратей видывал движенья, / В час грозных сечь (stormo) ...». И, наконец, название известной в средневековых романских литературах поэтической формы «сторнелло» (stornello, омонимично ит. stornello 'скворец' из лат. sturnus) происходит от прованс. estorn 'поэтическая битва' и восходит – в конечном счете – к тому же германскому корню, что и рус. штурм / ит. stormo 'стая'. «Но браней, – как замечает Данте в трактате «О народном красноречии», – по-моему, не воспевал досель ни один италиец» (VE II. II. 10). Отсутствие собственной эпической традиции, которая в итальянской поэзии будет освоена только в эпоху Возрождения (Боярдо, Тассо, Ариосто), компенсируется в «Комедии» военными сравнениями и метафорами, но не применительно к птицам, а М. «классическими военными фалангами ласточек» восполняет неупорядоченность русской 'стаи' (см.: Степанова Л. Г. «Мы в легионы боевые / Связали ласточек...»: Лингвистический комментарий // Типология языка и теория грамматики. Материалы Межд. конференции, посв. 100-летию со дня рожд. С. Д. Кацнельсона. СПб., 2007. С. 189–191). У Данте ласточка (rondinella) – одинокая, она поет свои печальные песни (tristi lai) на франко-провансальский лад (Purg. IX, 13 сл.). Этим же словом lai (прованс. ley, ст.-фр. lai, в рус. терминологии – «лэ», ср. выше о слове «лай») Данте обозначает песни журавлей: E come i gru van cantando lor lai, / facendo in aere di sé lunga riga (Inf. V, 46–47) – 'как журавли летят с печальной песнью, выстраиваясь в небе в длинный ряд' (стих, отразившийся в упомянутом «журавлином клине» у М.).

...эта группа развернутых сравнений всегда соответствует инстинкту паломничества, путешествия, колонизации, переселения... То, что перечень разнообразных видов перемещения людей (которое естественно ассоциируется с миграцией перелетных птиц) начинается с «паломничества», поддерживается дантовским сравнением предутреннего пения ласточки с освободившейся от тела душой перед моментом просыпания (mens peregrina, Purg. IX, 17), которое – в свою очередь – восходит к Писанию: «... желаем лучше выйти из тела (perigrinari a corpore) и водвориться у Господа» (2 Кор 5: 8). Ср. ст-ние Вяч. Иванова «Паломница», прямо отсылающее к дантовской строке: «Еще души смятенной сны / Тягчили утренние вежды».

...возьмем не менее обширную группу речных сравнений... Отталкиваясь от Inf. XVI, 94–102 (см. выше), М. перечисляет

другие (уже собственно «итальянские») реки: Арно (см.: Inf. XIII, 146; XV, 113; XXIII, 95; XXXIII, 83; Purg. V, 122, 126; XIV, 17, 24, 51; Par. XI, 106) и По (в двух вариантах: Po и Pado, см.: Inf. V, 98; XX, 78; Purg. XIV, 92; XVI, 15; Par. VI, 51; XV, 137). То, что эта «группа речных сравнений» подводит М. «к комплексу культуры, родины и оседлой гражданственности» (в противоположность инстинкту перелетных птиц), – вполне естественно и понятно, но интересно отметить, что качество оседлости присутствует уже в самой лексике Данте: родные города персонажей (а место рождения называется в «Комедии» почти обязательно, потому что это и есть родина) не просто расположены там-то и там-то, а «сидят» (мы бы сказали «лежат»): Siede la terra dove nata fui, – говорит Франческа о Равенне, – su la marina dove 'l Po discende / per aver pace co' seguaci sui (Inf. V, 97–99) 'земля, где я родилась, восседает на том побережье <Адриатики>, где По спускается, чтоб обрести – вместе со своими притоками <*букв.*: последователями> – покой'. Города в «Комедии» (и у старых авторов вообще) часто обозначаются названиями рек (ср. Inf. XXVII, 40: город на Ламоне и на Сантерно – соответственно Фаэнца и Имола).

Скажите, пожалуйста, какая была необходимость приравнивать близящуюся к окончанию поэму к части туалета – «gonna»... а себя уподоблять портному, у которого – извините за выражение – вышел весь материал? Слова эти относятся не к самой поэме (хотя она и близится к концу), так как их произносит не Данте, а Св. Бернард, обрывая свой длинный монолог, который занимает всю XXXII песнь «Рая»:

Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna,
qui farem punto, come buon sartore
che com' elli ha del panno fa la gonna... –
(Par. XXXII, 139–141)

'Но поскольку время твоих (сно)видений убегает, то здесь мы и поставим точку, как хороший (экономный) портной, когда он кроит платье из того, что есть'.

IV (с. 169–174)

Появился «таинственный» Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах. Имеются в виду прежде всего иллюстрации

французского художника Гюстава Доре (1832–1883), одного из самых известных книжных иллюстраторов XIX в., он иллюстрировал более 200 книг (среди них Библию), но наибольшей известностью пользуются его иллюстрации к «Божественной комедии» (особенно к «Аду»), к Дон Кихоту и к Эдгару По. В России его рисунок к XXVIII песни «Чистилища» впервые появился в журнале «Сияние» (СПб., 1872. Т. 2, № 47), затем с его иллюстрациями – в эффектной романтической манере – вышли все три части «Божественной комедии» в переводе Д. Минаева: «Ад» (Лейпциг, [1874]); «Чистилище» (СПб., [1876]); «Рай» (СПб., [1879]).

Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поет – цитата из ст-ния А. Блока «Равенна» (1909). «Орлиный нос» (naso acquilino) восходит к словесному портрету в «Жизни Данте» Боккаччо; в иконографии Данте (начиная с Джотто) преобладают изображения в профиль или в 3/4 («вполоборота»). О значении этого ракурса в быту и в поэзии символизма и постсимволизма (в частности, Ахматовой) см.: *136*, с. 118–119. Сло́ва «Новой Жизни» с больших букв подразумевают книгу Данте «Новая жизнь» (Vita Nuova). Эти же слова со строчных букв М. использовал в ст-нии «Tristia», причем они рифмуют сами с собой. Ронен отметил здесь дантовскую цитату (*165*, с. 200), тавтологическую рифму объяснил М. Л. Гаспаров: «“Новая жизнь” напомнила о Данте, а Данте напомнил о том, что в “Комедии” имя Христа рифмуется только с самим собой» (*74*, с. 76), ср.: *20*, с. 204.

У меня перед глазами фотография с миниатюры одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века (собрание Перуджинской библиотеки). Здесь и ниже речь идет о черно-белых репродукциях (фототипиях) миниатюр. М. ссылается непосредственно на рукопись, но ясно (в частности, из его формулировки), что он видел эти репродукции в книге. Одно из таких изданий указал А. А. Морозов: «Упомянутые миниатюры см. в каталоге: L. Volkmann. Iconografia dantesca. Fir.;Ven., 1898. P. 16, 18» (*26а*, с. 80); П. М. Нерлер ссылается на первое немецкое издание той же книги: Iconografia dantesca. Leipzig, 1897, S. 26 (СС 3. Т. 3, с. 447– надо: S. 24, 26, т. к. речь идет о двух иллюстрациях. Однако всё дело в том, что в каталоге немецкого искусствоведа Людвига Фолькмана (оба издания – итальянское и немецкое – имеют уточняющие подзаголовки: Iconografia dantesca: Le rappresentazioni figurative della Divina commedia



Илл. 1. **«Беатриче показывает Данте Троицу».**
Иллюстрация к XXXIII песни «Рая» (миниатюра XIV в. из книги У. Ньоли «Искусство Умбрии на выставке в Перудже», 1908 г.).

per il dott. Ludovico Volkmann. Ed. italiana a cura di G. Locella. Firenze; Venezia: L. Olschki, 1898; Die Bildlichen Darstellungen zur Götlichen Komödie. Leipzig: Breitkopf, 1897, было еще и англ. издание 1899 г.) данные миниатюры только упомянуты, но не воспроизведены и не описаны детально, в то время как М. разглядывает репродукции, которые к тому же тогда еще не могли быть цветными. Ясно, что он пользовался именно итальянским источником, об этом, в частности, говорит цитатное цветообозначение “azzurro chiara” (ярко-голубая) в описании «расцветки» одной из миниатюр, которое М. приводит ниже в кавычках. Как нам удалось установить, источником М. была монография: Gnoli U. L’arte umbra alla Mostra di Perugia: Con 251 illustrazioni. Bergamo: Istituto italiano d’Arti Grafiche, 1908. (Collezione di Monografie illustrate. Serie V^{a} – Raccolte d’Arte, diretta da Corrado Ricci). В ней даны монохромные фототипии и подробные описания, по которым М. и называет цвета. Первая из рассматриваемых им миниатюр воспроизведена на с. 201 (рис. 168).Что касается рукописи, из которой она взята, то, согласно позднейшему описанию, это список полного текста «Комедии» третьей четверти XIV в., болонская школа: Perugia. Biblioteca Augusta, MS B.25, f. 113*r* (см.: *142*, с. 322).

Беатриче показывает Данту Троицу – перевод подписи под иллюстрацией в указанной книге У. Ньоли: «Beatrice accenna a Dante la Trinità» (см. илл. 1, с. 565); видéние Св. Троицы в «Комедии» см.: Par. XXXIII, 115–120:

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l’alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d’una contenenza;
e l’un da l’altro come iri da iri
parea riflesso, e ’l terzo parea foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.

В переводе Лозинского:

Я увидал, объят Высоким Светом
И в ясную глубинность погружен,
Три равноемких круга, разным цветом.
Один другим, казалось, отражен,
Как бы Ирида от Ириды встала;
А третий – пламень, и от них рожден.

Яркий фон с павлиньими разводами ... пышущий здоровьем школяр ухаживает за не менее цветущей горожанкой – адекватное описание М. сцены, изображенной на этой миниатюре. Цвета М. домысливает, видимо, исходя из несколько лубочного характера изображения (ср. у М. о ст-нии Некрасова «Влас»: «Дант лубочный из русской харчевни» («Записи дневникового характера» в наст. изд.) или, что менее вероятно, берет из другого источника.

Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, всё же увидел его из ложи немецкой бург-оперы, и когда он говорит – «Дант», сплошь и рядом нужно понимать – «Вагнер» в мюнхенской постановке. Замечание относится скорее к восприятию Данте в Германии, чем к самому Шпенглеру, ср. в «Закате Европы»: «...понимание Данте, по крайней мере в Германии, редко оказывалось чем-то бо́льшим, чем литературная поза». Бург-опера – букв. городская опера; может быть, М. соединил названия двух знаменитых театров: Burgtheater (городской театр) в Вене и Bayerische Staatsoper (Баварская государственная опера) в Мюнхене.

...пресловутой шпенглеровской коричневости Данта. В «Закате Европы» Шпенглер говорит о «коричневом тоне» исключительно в связи с символикой красок в европейской живописи, не касаясь словесности, и не упоминает в этом контексте Данте; более того, он утверждает, что этого цвета – единственного из «основных цветов», отсутствующего в радуге, – «не знали старинные флорентийские мастера» (*140*, с. 263). Его открытие он связывает с «фаустовской» культурой, с ее устремленностью в бесконечность, тягой к потусторонности и т. д., а Данте относит к «готической» культуре, часто проводя параллели между ними, но не в отношении колорита. По всей вероятности, под «коричневостью» М. подразумевает здесь не столько сам этот колорит, сколько «немецкость» шпенглеровского восприятия Данте par excellence. В 1930-е гг. ассоциация «немецкого» и «коричневого» (ср. «Старинной песни мир, коричневый, зеленый», как сказано о песнях Шуберта в ст-нии «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...», 1918) приобрела у М. политический аспект (обострившийся с начала 1933 г.), который проявится в более позднем ст-нии «Рим» (1937): «Вы – коричневой крови наемники – / Итальянские чернорубашечники – / Мертвых цезарей злые щенки» (об итальянско-немецкой теме у М. см.: *20а*, с. 209–212). Данте определяет

«коричневый» (bruno) как цвет бумаги в процессе горения, когда белый умирает, но еще не превратился в черный: un color bruno /che non è nero ancora e 'l bianco more (Inf. XXV, 65–66), – ср. у М. «И день сгорел, как белая страница» в ст-нии «О небо, небо, ты мне будешь сниться...», 1911; может быть, тогда следует заподозрить каламбур в ироническом восклицании М.: «Напрасно жгли Джордано Бруно <Bruno>» (см. ниже, гл. IX). В большинстве случаев bruno соответствует рус.'темный', часто в специальном значении 'потемневший', 'более темный, чем обычно': spalle brune 'коричневые (смуглые) плечи' (Inf. XX, 107), sangue bruno 'коричневая (потемневшая) кровь' (Inf. XIII, 34), последняя непосредственно возвращает нас к этому словосочетанию в ст-нии «Рим». В более раннем тексте М. передал эти слова как «черную кровь»: «один писатель <М. Э. Козаков> принес публичное покаяние в том, что был орнаменталистом... Мне кажется, ему уготовано место в седьмом кругу дантовского ада, где вырос кровоточащий терновник. И когда какой-нибудь турист из любопытства отломит веточку этого самоубийцы, он взмолится человеческим голосом, как Пьетро де Винеа: "Не тронь! Ты причинил мне боль! Иль жалости ты в сердце не имеешь? Мы были люди, а теперь деревья..." И капнет капля черной крови...» (см. «Путешествие в Армению» в наст. изд., цитируется реплика Пьетро де Винеа: Inf. XIII, 35–39). А. А. Морозов связывает судьбу, уготованную раскаявшемуся орнаменталисту, с рассуждением М. об орнаменте в гл. I «Разговора» (*35*, с. 293–294). Если эта связь есть, то она относится к глубинным, неочевидным; на первом уровне восприятия важнее синхронный, терминологический характер слова «орнаменталист» (несколько недооцененный комментатором).

Для начала сошлюсь на показание современника-иллюминатора. В этой связи интересно отметить, что крупнейший итальянский филолог Джанфранко Контини в статье «Данте сегодня» (1965) тоже обращает внимание на один из кодексов «Комедии» и называет мастера-иллюминатора создателем наиболее созвучного поэме визуального отображения, которое передает ее красочный, декоративный характер, причем миниатюристы, как отмечает Контини, по существу иллюстрируют как раз те элементы текста (вроде лягушки, журавля или щегла), которые не являются самостоятельными, но фигурируют в дантовских сравнениях (*146*, с. 365).



Илл. 2. **Иллюстрация к I песни «Ада»** (миниатюра XIV в. из книги У. Ньоли «Искусство Умбрии на выставке в Перудже», 1908 г.)

«Увидел зверя и вспять обратился». Вот описание расцветки этой замечательной миниатюры, более высокого типа, чем предыдущая, и вполне адекватной тексту. Цитата – неточный перевод Inf. I, 88: Vedi la bestia per cu' io mi volsi – 'Видишь зверя, из-за которого я повернул назад' (слова Данте, обращенные к Вергилию). М. понял форму 2-го л. ед. числа наст. времени vedi как перфект 1-го л. ед. числа vidi. На миниатюре изображен Данте, показывающий Вергилию на зверя, который заставил его повернуть вспять, и фигуры двух идущих поэтов из последнего стиха той же песни, процитированного в тексте монографии: Allor si mosse ed io gli tenni dietro – «Он двинулся, и я ему вослед» (Inf. I, 136). См.: Gnoli U. Op. cit. P. 166. Fig. 167 (миниатюра из кодекса: Perugia. Biblioteca Augusta, MS L.70, f. 2*r*, ок. 1340 г., сиенская школа – см.: *142*, с. 323) – см. илл. 2, с. 569.

«Одежда Данта ярко-голубая (“azzurro chiara”). Борода у Вергилия длинная и волосы серые. Тога тоже серая. Плащик розовый. Горы обнаженные, серые». М. цитирует в своем переводе описание этой миниатюры: «Dante ha una veste azzurro-chiara, Virgilio, con lunga barba e capelli grigi, una veste di egual colore ed un mantello rosa: i monti sono brulli e griggi» (Gnoli U. Op. cit. P. 69). Оба итальянских переводчика «Разговора о Данте», Мария Олсуфьева и Розанна Джакуинта (пер. IV гл. принадлежит ей), приводят эту неопознанную цитату в обратном переводе с русского языка.

Due branche avea pilose... tele per Aragne imposte (Inf. XVII, 13–18). Речь идет о расцветке кожи Гериона. ... Более яркой расцветки... не употребляют для своих ковров ни турецкие, ни татарские ткачи. Отрывок пересказывается довольно близко к тексту, в нем выпущены две строчки, первая ('две лапы заросли волосами по самые плечи') и последняя ('даже Арахна не натягивала таких тканей на свой станок'). «Татарскими» в Средние века называли китайские шелка, ср. ниже: «татарская спина – страшный шелковый халат Герионовой кожи». Ср. в стихах, написанных двумя годами ранее: «Какое лето! Молодых рабочих / Татарские сверкающие спины» («Сегодня можно снять декалькомани...», 1931).

На песке сидят самые знатные ростовщики – Gianfigliacci и Ubbriachi из Флоренции, Scrovigni из Падуи. В тексте «Комедии» имена ростовщиков не названы, но, поскольку все они из благородных семей и гербы их описаны

(ст. 59–65), многовековая комментаторская традиция идентифицировала этих ростовщиков (банкиров). Это: потомок знатного флорентийского рода Джанфилиацци (Gianfiliazzi), флорентийский патриций Убриаки (Ubriachi или Obriachi) и падуанский ростовщик Реджинальдо дельи Скровеньи (Scrovegni). Сын этого ростовщика во искупление грехов своего отца построил в Падуе часовню, которую расписал Джотто (увековечив таким образом это имя). См.: *88*. М. почерпнул эти имена из примечаний и ввел их в свой текст, возможно потому, что они показались ему значимыми, как имена комедийных персонажей: ubriaco – пьяный, Scrovegni созвучно scrofa ‘свинья’, которая изображена на гербе.

На шее у каждого из них висят... кошельки... мешочки ростовщиков даны как образчики красок... краски даны в той стадии, когда они еще находятся на рабочей доске художника в его мастерской. Процитируем этот отрывок в оригинале (Inf. XVII, 59–60, 62–65):

in una borsa gialla vidi azzurro
che d’ un leone avea faccia e contegno.
....
vidine un’altra come sangue rossa,
mostrando un’oca bianca più che burro.
E un che d’una scrofa azzurra e grossa
segnato avea lo suo sacchetto bianco...

Это единственное место в «Комедии» и по количеству цветовых обозначений (они встречаются в каждой строчке), и по тому, как они поставлены в стих. Здесь четыре цвета: желтый (giallo), голубой (azzurro – 2 раза), кроваво-красный (come sangue rossa, ср. сангина), белый (bianco – 2 раза), они даны как локальные цвета, а не как определение цвета предмета. «Голубой» встречается только здесь; М. переводит это слово по-разному, в комбинации с желтым (ст. 59) – как лазурный и золотой (золото и лазурь – сочетание, вызывающее в памяти колорит ранней поэзии А. Белого); «желтый» – в других контекстах – встречается в «Комедии» 7 раз (Purg. XXVIII, 55 ‘желтые цветочки’; Par. VI, 100 ‘желтые лилии’, т. е. золотые геральдические лилии; Par. XXX, 124 в субстантивированной форме «il giallo della rosa» по отношению к мистической розе и др.); «красный» – 7 раз. Самый частотный из упомянутых здесь цветов – bianco (всего в «Комедии» – 30 раз). Ср. пример «сим-

волического» толкования цветов в этом же отрывке в «академическом» дантоведении: «В XVII песни “Ада”описываются мздоимцы, разжиревшие на обмане, на лжи, пестрота которой вызывает тем большее отвращение и неприязнь к жиру и здоровью, приобретенному ценой несчастья других... Хаотическое разноцветье – это также тупость лжецов и лихоимцев... Картина тем ужаснее, что в хаотическом смешении находятся цветовые символы благой вести, в том числе определение белый» (72, с. 177).

Дант был свой человек в живописи, приятель Джотто, внимательно следивший за борьбой живописных школ и сменой модных течений. Credette Cimabue ne la pittura... Здесь М. делает отступление от анализа красочной палитры XVII песни, чтобы охарактеризовать Данте как зрителя, понимающего толк в живописи; для этого он использует его же высказывание о двух величайших флорентийских художниках (Purg. XI, 94–96), но в обратном порядке: сначала называет ровесника Данте – Джотто (1266–1337), а потом цитирует первую строчку о Чимабуе (ок. 1240 – нач. 1300), используя ее именно как отсылку: в этой строке нет предиката: «Слыл Чимабуе в живописи». Приведем всю эту терцину:

Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura. –

‘Считал(ся) Чимабуе в живописи / победителем, а теперь шумные одобрения достаются Джотто, / так что слава <она же: молва> того потускнела’. Tener lo campo означает ‘быть победителем на поле (в поединке)’, откуда и современное «чемпион» – ит. campione, англ. champion (оба восходят к лат. campus ‘поле’). Ит. grido ‘крик’ (по отношению к успеху Джотто) представляет перевод лат. rumor ‘шумные одобрения’, М. называет это «модным течением» (ср. «крик моды»). В истории живописи Чимабуе был первым, кто начал отступать от канонов византийской иконописи, а Джотто стал родоначальником тосканской школы, т. е. уже собственно итальянской живописи.

«Спускайся вниз широкими и плавными кругами: помни о новой ноше...» – перевод ст. 97–99 песни XVII «Ада». У Данте: «Gerïon, moviti omai: / le rote larghe, e lo scender sia poco; / pensa la nova soma che tu hai». Nova soma здесь ‘необычный

груз'. Заботливый Вергилий предупреждает «транспортное средство», что один из пассажиров имеет реальный вес.

Ориентация потеряна... О скорости и направлении можно судить только по хлещущему в лицо воздуху. Краткий пересказ ощущений Данте во время этого полета (Inf. XVII, 113–117).

...еще не было Леонардовых чертежей. Имеются в виду чертежи летательных аппаратов Леонардо да Винчи.

И, наконец, сюда врывается соколиная охота. Маневры Гериона, замедляющего спуск, уподобляются возвращению неудачно спущенного сокола... вспархивает и садится поодаль. – Пересказ ст. 127–133 песни XVII «Ада».

...непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого. Ср. формулировку в гл. II о граните и коммент. к ней.

...второе возвращение во Флоренцию при помощи незаменимого, именно благодаря своей ненужности, сокола. Под первым возвращением во Флоренцию подразумевается встреча Данте с флорентийскими ростовщиками. Соколы у М. ассоциируются с Флоренцией и в вариантах уже цитировавшихся стихов о Брунетто: «бродяги флорентийцы... они дарили соколов / турецкому султану».

...снаряжает его в новое странствие, как бородку стрелы, спущенной с тетивы. Последний стих анализируемой М. песни: si dileguò <u>come da corda cocca</u> (Inf. XVII, 136); cocca – тупая оконечность стрелы с бороздкой для тетивы. М. называет эту часть стрелы «бородкой», ср. также «бородатые стрелы» в гл. IX. Тупой конец стрелы, cocca, своей формой напоминает Данте раздвоенный хвост Гериона, и сравнение передает именно момент стремительного отрыва дракона от скалы: 'он улетучился, как хвостовик (стрелы) от тетивы'. Комментаторы, которые никогда не упускают из виду содержание толкуемого текста (а в этом круге Ада находятся обманщики и мошенники), акцентируют внимание на том, что именно так и дают стрекача настоящие обманщики; si dileguò – он исчез, испарился, растворился в воздухе. В пересказе М. слово «снаряжает» уже содержит идею дантовского сравнения со снарядом, а возможно, и каламбур (в духе «библейской генетики», см. ниже), основанный на созвучии глаголов dileguare и delegare (делегировать). Л. Е. Пинский называет мандельшта-

мовский анализ чудовища Гериона «блистательным» и противопоставляет его оценке Кроче (ремарка в скобках, без ссылки на источник): «Б. Кроче, заметим, отнес этот образ, в котором усматривают аллегорию Обмана, к неудачам Данте» (*26а*, с. 65). Это, видимо, недоразумение. Кроче останавливается на этом эпизоде в книге «Поэзия Данте», в которой последовательно – в том числе и на примере Гериона – доказывает, что традиционное аллегорическое толкование не имеет ничего общего с поэзией. Герион у Данте, подчеркивает Кроче, не действует как обманщик, он есть «восхитительное движение по воздуху и медлительно-торжественный спуск, уверенный и даже ловкий». «Кто не чувствует здесь поэзии, тот, боюсь, вообще не способен к восприятию поэтического произведения, ибо поэзия немотствует по поводу всего, что не есть она сама (è muta di ogni altra cosa che non sia sé medesima)». Он восхищается дантовским Герионом и даже заканчивает свою мысль, как и М., цитатой последнего стиха XVII песни: «выполнив свое поэтическое дело, Герион стремительно исчезает “come da corda cocca”» (*148*, с. 89). Рецензия (без подписи) на эту книгу Кроче, которая названа «революционной», появилась в России почти одновременно с ее выходом в Италии (она была приурочена к 600-летию со дня смерти Данте, в отечественных библиографиях ошибочно датируется 1920 г.): Бенедетто Кроче // Начала. 1921. № 1. С. 264–266; ср. о Герионе: ««Что может быть лучше хотя бы его замечаний о Герионе или об Улиссе...» (с. 264). В библиографиях эта рецензия атрибутируется Ю. Н. Тынянову; его авторство сомнительно, но в том же номере журнала, на последней странице помещено сообщение о готовящейся к печати книге «Культурная жизнь Запада» под ред. Ю. Н. Тынянова (за указание на это мы благодарны А. Б. Блюмбауму). М. мог знать эту рецензию.

V (с. 174–181)

До нас, разумеется, не дошли Дантовы черновики. Заметим, что не сохранилось вообще никаких автографов Данте, не только черновиков (а от Петрарки, которому было 17 лет, когда умер Данте, – дошли и черновые, и беловые автографы), – это естественно для средневекового отношения к тексту и авторству (о средневековой «подвижности текста»

см., напр., в классической работе Зюмтора: *92*), хотя Данте в этом отношении далеко не полностью принадлежит Средним векам и ясно осознает свой авторский статус и талант. Замечательно, что уже в «Трехстах новеллах» Саккетти новеллы 114 и 115 приписывают Данте вполне современное авторское сознание и заботу о неизменности текста, см.: *120*, с. 170–172; Итальянская новелла Возрождения. М., 1957. С. 180–183 (перевод А. Габричевского). Тема черновика появляется уже в «Грифельной оде» (1923): «Здесь созревает черновик / Учеников воды проточной» – в непосредственной связи с геологической темой, столь существенной в «Разговоре». Подробный коммент. к этому стиху и к этой взаимосвязи см.: *165*, с. 53–54, 60–61, 109–111, 162 (из упоминаемых там мотивов, соотнесенных с темой черновика, особенно важна «губка», уже появлявшаяся выше в «Разговоре», – специально об этом см.: *165*, с. 60, 109, 162).

...как Леда из яйца или Афина Паллада из головы Зевса – то есть сразу, в готовом виде. Леда из яйца – типичная для М. инверсия: Леда не родилась из яйца, а родила его (от Зевса, принявшего облик лебедя: Аполлодор. Мифол. библиотека. III, 10, 7 и др. источники), из яйца вышли, по разным версиям, Диоскуры (или только Полидевк) и Елена. «Яйцо Леды» – сочетание, вошедшее в пословицу («начать с яйца Леды»), чем и объясняется оговорка М. Афина – дочь Зевса и океаниды Метиды. Боясь предсказания, по которому их сын будет сильнее отца, Зевс проглотил беременную океаниду (Гесиод. Теогония. 886–900). Ребенок продолжал расти в голове Зевса, Гефест расколол ему голову молотом, и Афина появилась на свет в полном боевом вооружении (Аполлодор. Мифол. библиотека. I. 3. 6). Именно этот аспект ее рождения и имел в виду Гумилев, чью статью «Читатель» (посмертная публ. 1922, упоминалась выше в коммент.) полемически цитирует М. (*105*, с. 38–39): «Стихотворение, как Афина-Паллада, явившаяся из головы Зевса, возникая из духа поэта, становится особым организмом» (*83*, с. 24). Смысл полемики, видимо, в смене статической, описательной поэтики на «динамическую» (направление Тынянова). М., скорее всего, знал и книгу Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (1923), цитировавшего эти же слова Гумилева: «Рифма появилась для нашего исторического сознания уже в готовом виде – как Паллада из головы Зевса» (*90*, с. 245).

...позволяют скульптурничать... Понятие «скульптурности» применительно к Данте во многом обязано частому упоминанию его имени рядом с именем Микеланджело – как двух итальянских гениев, двух соизмеримых величин. «Если бы Микеланджело написал поэму, – замечает Стендаль в “Истории живописи в Италии”, – он создал бы графа Уголино, точно так же, как Данте, будь он скульптором, создал бы “Моисея”» (*122а*, с. 387–388); соседство этих имен характерно и для книги Шпенглера. «Скульптурность» Уголино (Де Санктис называет его «изваянием (statua) ненависти», см.: *150*, с. 689) и всего дантовского «Ада» предопределяется подобными уравнениями. Когда говорят о влиянии Данте на Микеланджело, то имеют в виду прежде всего его алтарную фреску «Страшный суд» в Сикстинской капелле; с другой стороны, «скульптурность» живописных работ мастера тоже стала хрестоматийной (см., напр., статью «Микеланджело Буонаротти» в Энциклопедии Брокгауза: «<он> был скульптор по преимуществу: пластический элемент преобладал в его гении до такой степени, что этим элементом запечатлены живописные его произведения и архитектурные композиции»).

...резец только снимает лишнее и черновик скульптора не оставляет материальных следов... Речь идет об очень известном афоризме, цитируемом в разных вариантах и принадлежащем (или приписываемом) Микеланджело: «беру глыбу мрамора и удаляю всё лишнее». Сама эта мысль, несомненно, принадлежит скульптору, она присутствует в двух его сонетах (по новым ит. изданиям – № 151 и 236, в русском переводе А. Эфроса – № 60 и 93). М., как кажется, понимает это двояко: тема «удаления лишнего» связывается с темой прови́дения автором готового произведения. Последняя восходит к рассказу Дж. Вазари о том, как скульптор присмотрел для своего Давида мраморную глыбу, безнадежно испорченную неумелым резцом другого ваятеля. Этот эпизод многократно цитировался, ср., например, пересказ в «Образах Италии» П. Муратова, объединяющий обе темы: «своего “Давида” Микеланджело целиком увидел в той мраморной глыбе, которая много лет праздно лежала под аркадами лоджии Ланци. На работу ваятеля он смотрел лишь как на освобождение тех форм, какие скрыты в мраморе и какие было дано открыть его гению» (*112*, с. 134). Ср. в ст-нии Баратынского «Скульптор» (1841): «Глубокий взор вперив на камень, / Художник нимфу в нем прозрел <...> Резец

с богини сокровенной / Кору снимает за корой». М. видимо, стремится отделить эти мотивы от представления о «готовом» произведении, возникающем как бы само собой, без труда и без «перемаранных рукописей», черновиков – с которым он полемизирует в соседних абзацах. Именно для этой связи особенно актуальна аллюзия на сюжет Вазари в словах Импровизатора в «Египетских ночах» Пушкина: «Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?» (*117*, т. 6, с. 251) – речь идет о Микеланджело, но на уровне лексики здесь содержатся и все компоненты мифа о рождении Афины («Юпитера», «молотом раздробляя», «из головы», «выходит уже вооруженная»), упоминаемого М. непосредственно выше (актуален ли этот подтекст для Гумилева, остается проблематичным).

...сама стадиальность работы скульптора соответствует серии черновиков. Описание метода работы Микеланджело мы тоже находим у Вазари: «По ним (скульптурам “Пленников” – *Л. С.*, *Г. Л.*) можно научиться верному способу высекать мраморные фигуры, не испортив камня; способ этот заключается в следующем: делая фигуру из воска или из более твердого материала, он клал ее в сосуд с водой, так как вода по природе своей имеет ровную поверхность; фигура понемногу поднималась над ее уровнем, открывались сначала верхние части, а более глубокие, то есть нижние части фигуры, еще были скрыты под водой, и, наконец, вся она выступала наружу. Таким же способом следует высекать резцом мраморные фигуры, сначала обнажая части более выдающиеся вперед и постепенно переходя к частям более глубоким; этот способ можно наблюдать на упомянутых пленниках, которых его светлость ставит примером своим академикам» (*71*, с. 426–427). Если М. имел в виду этот рассказ и использовал его для доказательства той парадоксальной мысли, что и скульптор имеет черновики (об этом специально писал и Микеланджело в сонете 236), то возникает прямая связь с темой своеобразного геологического черновика: «Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг / Свинцовой палочкой молочной, / Здесь созревает черновик / Учеников воды проточной <...> Блажен, кто называл кремень / Учеником воды проточной! / Блажен, кто завязал ремень / Подошве гор на твердой почве!» («Грифельная ода», 1923).

...учение о синтаксисе является мощнейшим пережитком схоластики, и, будучи в философии, в теории познания, поставлено на должное, служебное место... Эта мысль перекликается с эстетической концепцией Б. Кроче, который считал грамматику чисто прикладной дисциплиной, не имеющей отношения к философии, понимаемой применительно к языку как наука о выражении (см. заключительную главу «Тождество лингвистики и эстетики» в его книге: *99*). Этой же точки зрения на грамматику придерживался К. Фосслер (и шире – вся школа так наз. «идеализма» в языкознании, противостоящая «реализму» позитивистского толка), см., напр.: *134*, с. 157–170. С другой стороны, это и самоописание работы М.: в его черновиках, как правило, уже присутствует набор основных слов, которые в процессе работы постепенно получают внешнее синтаксическое оформление.

...нужно принять и учесть ветер, дующий в иную сторону. Именно таков и закон парусного лавированья. Отсылка к предыдущей главе (описание полета у Данте) и переход к рассказу Одиссея о своем последнем плавании (Inf. XXVI, 121–142), о котором пойдет речь дальше, в этой главе.

...вся «Divina Commedia», как было уже указано, является вопросником и ответником... А. А. Морозов (*26а*, с. 80) объясняет отсылку М. «как было уже указано», приводя текст, предшествовавший этим словам в первой редакции (и не вошедший в основную редакцию): «Вопросы и ответы “путешествия с разговорами”, каким является “Divina Commedia”, поддаются классификации» и т. д. («Разговор о Данте. Первая редакция». Гл. II).

...при помощи повивальной бабки, Вергилия... В трактате Платона «Тэетет» (150a–151d) Сократ называет свое умение вести диалог, задавая наводящие вопросы, «повивальным» и уподобляет себя своей матери, которая была повитухой.

«Inferno», песнь шестнадцатая. Начало этой песни (аналогия с пчелами) уже цитировалось в гл. III, а сравнение с борцами на арене в гл. I.

Вопрошают трое именитых флорентийцев. Трех флорентийцев, диалог с которыми составляет содержание XVI песни «Ада», Данте называет по именам; современному читателю они уже едва ли о чем-нибудь говорят (за справками о них мы отсылаем к коммент. к «Аду» в русских переводах), но то, что они «имениты», следует из текста, так как Вергилий

предупреждает Данте: с «этими» надо быть учтивым (esser cortese, ст. 14). Они на одно поколение старше Данте, и главное, что интересует современников Фаринаты, это сохранились ли еще во Флоренции благородство нравов и гражданское достоинство (cortesia e valor – ст. 67); эти слова и провоцируют инвективу Данте против «новых людей», их страсти к наживе и их зависти, которая заканчивается ремаркой, вынесенной М. в эпиграф: «так выкрикнул я ...». В сюжетном развитии гл. V «Разговора» возвращение к XVI песни носит характер немотивированного отступления от уже начатой темы парусного мореплавания; однако на самом деле, – если обратиться к оригиналу, – то окажется, что она выполняет функцию «связки» между полетом на Герионе (где есть скорость, но еще нет 'крыльев') и XXVI песней, которую М. назовет «наиболее парусной» (см. ниже); здесь из XVI песни цитируется только ремарка Данте к его выкрику в сторону Флоренции, а XXVI песнь начинается торжественным обращением к Флоренции, крылья которой реют над морем и над сушей (per mare e per terra batti l'ali), а теперь вот достали до самого Ада. Отметим также метафорические крылья стремительно убегающих по окончании разговора знатных флорентийцев (ст. 87): «и ноги их казались мне крылами (ali)».

...приемом, который мне хотелось бы назвать гераклитовой метафорой – с такой силой подчеркивающей текучесть явления... Имеется в виду учение Гераклита о непрерывном изменении как главном принципе бытия, суммированном в изречении «всё течет и всё изменяется»; наиболее легкой, тонкой и подвижной стихией в цепи превращений является огонь – ср. ниже у М. «легчайший светящийся гераклитов танец». Гераклитов подтекст в ст-нии М. «В игольчатых чумных бокалах...» отмечен в статье Ю. Левина (*103*, с. 32, примеч. 20). О Гераклите у М., особенно в «Восьмистишиях», см.: *164*, с. 68–70.

Когда мужичонка, взбирающийся на холм... И в оболочке каждого огня притаился грешник... (Inf. XXVI, 25–42). Перевод самого длинного из дантовских сравнений, составляющего некий обособленный эпизод; приведем его в оригинале, пронумеровав строчки, т. к. это понадобится для последующего коммент.; перевод этот включен в: Данте Алигьери. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке 1762–1972 / Сост. В. Т. Данченко. М., 1973, № 251. В переводе Лозинского этот отрывок

(«Как селянин, на холме отдыхая ...») был опубликован в журнале «Лит. критик» (1938. Кн. 9/10. С. 311).

Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,
come la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giù per la vallea,
forse colà dov' e' vendemmia e ara:
di tante fiamme tutta risplendea
l'ottava bolgia, sì com' io m'accorsi
tosto che fui là 've 'l fondo parea.
E qual colui che si vengiò con li orsi
vide 'l carro d'Elia al dipartire,
quando i cavalli al cielo erti levorsi,
che nol potea sì con li occhi seguire,
ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
sì come nuvoletta, in sù salire:
tal si move ciascuna per la gola
del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
e ogne fiamma un peccatore involta.

...попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее. По переводу ответить на вопросы, сформулированные М., непросто. Первое сравнение (1–9) начинается союзом quante (скольких), а не «когда» (quando); оно количественное: сколько (1)... столько (7). Синтаксический рисунок этого сравнения осложнен порядком слов, оно начинается словами: «скольких крестьянин ...», а предмет сравнения появляется лишь через несколько строк: ...«видит светлячков» (5), а между этими словами, которые держатся согласовательными связями, умещаются ответы на те традиционные вопросы грамматики (кто? где? когда?), над которыми иронизировал выше М.: это крестьянин, который отдыхает на холме (1) в ту пору, когда то, что освещает землю, прячет от нас свое лицо лишь ненадолго и когда мух сменяют комары (2–4). Множество светлячков (lucciole) сравнивается с множеством огоньков (fiamme), которыми засветился восьмой пояс Ада, когда Данте поднялся на мост – место, откуда он наблюдает всю панораму, названо сразу после этой развернутой экспозиции (ст. 43). Две картины: сельский пейзаж Тосканы летним вечером и увиденное здесь, в Аду, – сопола-

гаются при помощи синтаксических скреп (quante...tante), а зрительно воспринимаются как множество отдельных светящихся точек: lucciole – fiamme (оба слова во мн. числе). Теперь Данте нужно описать, какой это огонь, его силу, которая поднимает вверх того, кто им объят. Второе сравнение – качественное (10–18). Оно начинается с высокой ноты: сравнения и наблюдателя и наблюдаемого с библейским Елисеем, который видел восхищение Илии на небо, но как это произошло, уследить глазами не мог, а видел только, как двинулась колесница, когда кони рванулись в небо, а потом – только одинокое пламя (fiamma sola), поднимающееся, как облачко, кверху (10–15). Елисей не назван по имени, а обозначен перифразой, но читателям Данте было понятно, о ком идет речь (4 Цар 2: 23–24) и какой эпизод имеется в виду (4 Цар 2: 11). Сложность этого построения в том, что оно начинается союзом «как», который ближайшим образом соотносится с наблюдающим (как Елисей видел...), а параллельная ей вторая часть – с самим движением, которое наблюдает Данте в настоящем времени: так движется и каждое пламя в горловине рва, укрывая похищенное, и каждое пламя обволакивает одного грешника (*un* peccatore). Синтаксические скрепы второго сравнения: qual (10)... tal (16). Общая схема такова: сколько (1–6)... столько (7–9); как (10–15)... так (16–18), синтаксический рисунок – абсолютно симметричен: первые части обоих сравнений занимают по 6 строк, а вторые, описывающие то, что видит сам Данте, – по 3.

...световая импрессионистская подготовка. Имеется в виду художественный метод живописцев импрессионистов (в данном случае, возможно, даже пуантилизм), ср. ст-ние «Импрессионизм» (1932) и главы о живописи в «Путешествии в Армению».

...дать в виде разбросанной азбуки... разбрызганного алфавита те самые элементы, которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смысловые формулы. Ср. «Рай» XVIII, 73 и след. в переводе Лозинского (оригинал цитируется в гл. X):

И как, поднявшись над прибрежьем, птицы,
Обрадованы корму, создают
И круглые и всякие станицы,
Так стаи душ, что в тех огнях живут,
Летая, пели и в своем движеньи
То D, то I, то L сплетали тут.

Затем Данте, воззвав к Музе поэзии (Пегасея), складывает эти разрозненные буквы в значимые слова и читает первый стих Книги Премудрости Соломона: Diligite iustitiam... («Любите справедливость, судьи земли»). Причастие «разбрызганный» кажется, значимо, ср. контексты у М.: в метафоре «волны – солдаты, идущие на приступ»: «А с пенных лестниц падают солдаты / Султанов мнительных – разбрызганы, разъяты» («Бежит волна – волной волне хребет ломая...», 1935), «Где лягушки фонтанов, расквакавшись / И разбрызгавшись, больше не спят... Город, любящий сильным поддакивать, / Земноводной водою кропят» («Рим», 1937).

...важной и трагической речи Одиссея. М. всюду называет героя его греческим именем, Данте, разумеется, употреблял только латинское соответствие: Улисс.

Двадцать шестая песнь «Inferno» – наиболее парусная из всех композиций Данта... Главный эпизод этой песни – рассказ Одиссея о своем последнем плавании; метафора паруса восходит к сравнению весел с крыльями: de' remi facemmo ali al folle volo – 'из весел мы сделали крылья для этого безумного полета' (ст. 125). О структуре пространства в этом эпизоде см. анализ, не вполне согласующийся с динамической моделью М., в статье Ю. М. Лотмана: *108*, с. 448–457.

...певец внутренне импровизирует на любимом, заветном греческом языке, пользуясь для этого – лишь как фонетикой и тканью – родным итальянским наречием. Грамматический субъект этого высказывания совмещает обоих участников ситуации (или – точнее – эта роль переходит от одного к другому): «певец» относится к Одиссею, т. к. рассказ ведется от его лица, и именно с ним связан греческий язык, «родное» итальянское наречие, наоборот, подразумевает истинного автора текста – Данте. Такое переключение субъектов характерно и для Данте, ср. зачин «Комедии»: Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai... 'В середине нашей жизни я очутился'. Сама тема одного языка, скрыто присутствующего в другом, отражает и важную для М. проблему «наследования» и взаимопроникновения языков: «русский язык – язык эллинистический» («О природе слова»); «Слаще пенья итальянской речи / Для меня родной язык, / Ибо в нем таинственно лепечет / Чужеземных арф родник» («Чуть мерцает призрачная сцена...», 1920), а на более «техническом» уровне указывает на прием межъязыковых каламбуров (см.: *21*). Ср. неожиданную

вариацию этой темы на примере вьетнамского и французского языков: «Говорит по-французски, на языке угнетателей, но французские слова звучат тускло и матово, как приглушенный колокол родной речи» («Нюэн Ай-Как»).

«Далековатость» (выражение Ломоносова). Выражение Ломоносова «сопряжение далековатых идей» как основа метафоры (см.: Краткое руководство к красноречию, § 27 // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 7. С. 111) многократно цитировалось в работах по поэтике (см. в особенности работы Тынянова 20-х годов) и стало почти фразеологизмом.

...колесницы Ильи... костер Этеокла... названа Пенелопа... проморгали Троянского коня, уже Демосфен одолжил Одиссею свое республиканское красноречие и снаряжается корабль старости. Пунктирный охват всей греческой темы, которую вводит Данте в ст. 54: раздвоенное пламя приближающегося огня напоминает ему костер, на котором сгорели убившие друг друга братья Этеокл и Полиник, сыновья Эдипа, – цитатный пример из «Фиваид» Стация (Данте еще не знает, кто скрывается в пламени с двумя языками, Вергилий – знает). Демосфен в «Комедии» не упоминается, «республиканское красноречие» Одиссея – иронический пересказ мотива греческой надменности (ст. 70–75): Вергилий опасается, что великий грек может вообще не снизойти до ответа безвестному Данте, и вызывается начать этот разговор сам, но – вопреки этим опасениям – Одиссей произносит длинный монолог. *Корабль старости* – последнее плавание Одиссея уже на склоне лет – дантовская версия гибели греческого героя. В. Ф. Одоевский («Себастиян Бах», 1835), говоря о перекличках поэтов через века (то, что позднее получило название «мировой поэтический текст»), имел в виду именно этот эпизод, хотя и с некоторым смещением: «поэты, разделенные временем и пространством, отвечают друг другу, как отголосок между утесами: развязка “Илиады” хранится в “Комедии” Данте» (*116*, с. 122–123; ср. также: *165*, с. XIII–XIV).

«...Неужели мы рождены для скотского благополучия и остающуюся нам горсточку вечерних чувств не посвятим... без людей?..» – Сокращенный пересказ речи Одиссея, обращенной к товарищам (Inf. XXVI, 112–120). «Остающаяся нам горсточка вечерних чувств» – перевод ст. 114–115: a questa tanto picciola vigilia / d’i nostri sensi ch’ è del rimanente. Дантовский латинизм vigilia означает и ‘бодрствование’ (итал.

veglia), т. е. 'самая малость из остатнего бодрствования наших чувств', и 'римская стража', которая совершает обход (ср. в ст-нии «Tristia» (1918): «Последний час вигилий городских»); видимо, с этим латинским значением слова (ср. «вигилии») и соотносится утверждение М.: «В Одиссеевой песни земля уже кругла».

Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль. Финал XXVI песни (ст. 137–142); 'корабль' у Данте назван метонимически legno 'дерево' – материал, из которого он сделан (в первой редакции legno было у М. как поясняющее слово к избыточному – в русском переводе – определению «деревянный»).

...содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт. Перекликается с пониманием истории как современности у Кроче – отправной постулат четвертой книги его «Философии духа» (см.: *100*).

...посвященная Одиссею и Диомеду... Диомед – верный спутник Одиссея во многих его подвигах.

«Noi veggiam... mala luce» (Inf. X, 100). То есть: мы – грешные души – способны видеть и различать только отдаленное будущее, имея на это особый дар... мы уподобляемся тому, кто борется с сумерками и, различая дальние предметы, не разбирает того, что вблизи. «Noi veggiam... mala luce» – цитата отсылает к последним словам Фаринаты в разговоре с Данте. Приведем весь этот отрывок (далее пересказанный М.) в оригинале:

«Noi veggiam, come quei c'ha mala luce,
le cose», disse, «che ne son lontano;
cotanto ancor ne splende il sommo duce.
Quando s'appressano o son, tutto è vano
nostro intelletto; e s'altri non ci apporta,
nulla sapem di vostro stato umano.
Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta».
(Inf. X, 100–108).

'Мы видим, как те, у кого плохое зрение, – сказал он, – видят вещи, далекие от них: нам точно так же пока еще блистает всевышний вождь. Но видеть то, что приближается или есть, – тут наше разумение совсем напрасно, ведь <здесь> мы ничего не знаем о ваших человеческих делах, разве что кто-то

другой подаст нам эту весть. Однако ты, конечно, понимаешь, что и способность наша сознавать умрет совсем в тот самый момент, когда закроется дверь будущего' (т. е. когда наступит Конец света). М. понимает мысль Фаринаты как перенесение оптических явлений – способности глаза различать близкие или далекие предметы – на время: способность видеть настоящее и будущее. В коммент. И. М. Гревса к первому изданию перевода Лозинского: «Мучащиеся в аду души, по представлениям Данте, не знают ничего о том, что совершается сейчас на земле, но способны предсказывать близкое будущее» (*84*, с. 211). Данте здесь этого не имел в виду: последние слова Фаринаты относятся не к историческому, а к эсхатологическому времени – к Концу света, который положит конец, в частности, и тому полусумеречному состоянию души, в котором она пребывает после физической смерти тела, тогда как истинно верующие после Страшного суда воскреснут. Для Фаринаты это – наказание, а не дар, как трактует его М. Возможно, не без влияния этого рассуждения М., Фарината в новом переводе А. А. Илюшина уже недвусмысленно превращается в прорицателя и ясновидца: «Мы, прозорливцы, только вдаль стремимы» (см. первую публикацию: *98*, с. 282). Тон и смысл этого утверждения никак не согласуются с трагическим образом Фаринаты – великого флорентийца (magnanimo), а не загробного прорицателя (напомним, что в топографии Ада прорицателям отведено свое место в восьмом круге – см. песнь XX). Неверие в индивидуальное бессмертие души было весьма распространенным в кругах флорентийской интеллектуальной элиты XIII в., ср. «Здесь кладбище для веривших когда-то, / Как Эпикур и все, кто вместе с ним, / Что души с плотью гибнут без возврата» (Inf. X, 13–15). О значении термина «эпикурейцы» в дантовское время см.: *168*, с. 697–701. Любопытно, что Грамши в своих «Тюремных тетрадях», высмеивая дилетантизм итальянских толкователей Данте 1920-х гг., цитирует фразу одного из них, который говорит о каре, якобы постигшей еретиков X песни «за желание заглянуть в будущее» (*82*, с. 357), ср. примечание Хлодовского к этому месту: «Источник цитаты не ясен. Фарината такой фразы не произносит» (с. 379). Повод для такого толкования (как и для трактовки А. А. Илюшина) подает более ранняя реплика Фаринаты (Inf. X, 79–81), где он – как опытный политик и стратег – скорее прогнозирует, чем предсказывает разрыв Данте с белыми гвельфами, т.е. близкое будущее (см. примечания к гл. II), и надеется, что тот

все-таки сможет еще вернуться в свой город (ст. 82); «желательное» наклонение (оптатив) в этой фразе свидетельствует о сочувствии Фаринаты, но произойдет это или нет, он не знает. В любом случае, для корректной постановки и решения вопроса о том, что такое «далекое» и «близкое» по отношению к времени в средневековом сознании, надо, в первую очередь, задаться вопросом, на какие отрезки членилось «течение времени» (temporis decursus) в дантовскую эпоху и совпадает ли их протяженность с нашими представлениями о «далеком» и «близком».

E se già fosse... com' più m'attempo. В переводе: «Поэтому – тем лучше, чем скорей; / Раз быть должно, так пусть бы миновало! / С теченьем лет мне будет тяжелей». К какому конкретному событию приурочены эти слова, относящиеся к гипотетическому будущему Флоренции в связи с соседним городом Прато, не ясно, поэтому разными комментаторами они толкуются по-разному; общий же смысл понятен и без комментария: если что-то плохое неизбежно, то хоть бы скорее.

Нам – иностранцам – трудно проникнуть в последнюю тайну чужеродного стиха. Этот мотив особо разработан в ст-нии «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» (1933).

...«уступчивостью речи русской»... – строка из ст-ния Марины Цветаевой «Над синевою подмосковных рощ...» (цикл «Стихи о Москве», 1916). Само применение этих слов к итальянской речи и к Данте представляет собой очередное возвращение давней «русско-итальянской темы», в которой значительную роль играло и имя Цветаевой. Именно к 1916 г. относится наиболее интенсивное общение М. и Цветаевой, в феврале-марте написаны основные ее стихи, посвященные М., в том числе и часть цикла «Стихи о Москве» (включая упомянутое «Ты запрокидываешь голову...», см. с. 535). Одно из стихотворений, посвященных М., могло отозваться и в теме орлиного зрения в «Разговоре» («На страшный полет крещу Вас: / – Лети, молодой орел! / Ты солнце стерпел, не щурясь»).

Если следить внимательно за движением рта у толкового чтеца... Ср. заметки Блока (1919) о необходимости прививать культуру чтения стихов со сцены: «Теперь, когда стих начинает действительно культивироваться, когда *в несколько более широких кругах* (*даже, например, профессорских*) начинают понимать, что он имеет самостоятельное значение, независимое от содержания, – пора обратить на него внимание и в

театре. Если актеры будут правильно читать стихи <...> публика начнет незаметно приобретать слух, который не развит в наше время у большинства людей, считающих себя интеллигентными» (*68*, с. 474), ср. статью М. «Художественный театр и слово».

Вальс – по преимуществу волновой танец. Разбираемая песнь (Inf. XXVI) начинается количественным (квантитативным) союзом quante – видимо, М. то ли чисто ассоциативно, то ли в качестве намеренного скрытого каламбура связывает его с квантовой механикой, ср.: «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант» («Разговор о Данте. Первая редакция», гл. II), тема современной физики эксплицитно представлена в следующем же предложении. Слово «вальс» М., возможно, уловил в фонетике начальных строк этого сравнения, где повторяется звуковой комплекс *vl* в: villan (крестьянин), vallea (долина) и затем в рассказе Одиссея: folle volo («шальной полет» в переводе Лозинского). Ит. onda 'волна' не содержит фонетического комплекса *vl*, так что М. развивает фонетические ассоциации «вальса» уже на своем «родном наречии».

Даже отдаленное его подобие было бы невозможно в культуре эллинской, египетской, но мыслимо в китайской – и вполне законно в новой европейской. (Этим сопоставлением я обязан Шпенглеру.) Такого соображения о вальсе у Шпенглера найти не удалось; видимо, М. имеет в виду самую логику шпенглеровского построения (непосредственно связанную с главным достижением и пафосом его книги – демонстрацией относительности каждой культуры и их несводимости одна к другой): то, что возможно в культуре Древнего Египта, немыслимо в Китае или Америке.

...прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, всё наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку. Завершение цикла, начатого в гл. I, ср.: «Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу; чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться». Здесь «волны» не только метафорически обозначают лейтмотив, возвращающуюся тему, но и отсылают к современной физике; сплетение этих двух смыслов – в последних словах: «пронизывает... всю нашу музыку». Сама тема физики (волновой теории, учения о материи и т. д.) здесь, видимо, лучше всего объясняется гипотезой Ю. Левина о том, что в «Разговоре» М. излагает собственную натурфилософскую концепцию (*102*, с. 142–149).

VI (с. 181–187)

Они кружились в календаре, делили сутки на квадранты. Квадрант – четверть, в частности, четверть круга. Ср., напр., в Хронике современника и биографа Данте Дж. Виллани: «так повторяется и каждые тридцать лет, а иногда и по квадрантам, в зависимости от благоприятного или вредного расположения планет» (Виллани Дж. Новая хроника или история Флоренции. М., 1997. С. 524). Переводчик М. А. Юсим комментирует: «Квадрант – четвертая часть окружности, охватывающая 3 созвездия зодиака. Четыре квадранта соответствуют четырем временам года». М., вероятно, мог также ассоциировать это слово через французское quadrant с близким по звучанию cadran ‘циферблат’, cadran solaire ‘солнечные часы’, ср. «Cadran solaire на Меншиковом доме» в ст-нии Ахматовой «Ленинград в марте 1941», ниже в гл. VII «Разговора» появятся «бездумные солнечные часы». Циклическое представление о времени, в частности о годовом цикле (календаре) характерно для традиционных культур, у Мандельштама оно отозвалось, напр., в словах: «Крепкий румяный русский год катился по календарю» («Шум времени»).

К библейской генетике прибавили физику Аристотеля. «Библейской генетикой» М. каламбурно именует Книгу Бытия (греч. Γένεσις, лат. Genesis). Освоение естественно-научных трудов Аристотеля – «Физики» произошло в поздней схоластике (XIII–XIV вв.); итоговыми трудами христианских аристотеликов являются сочинения Фомы Аквинского «Сумма теологии» и «Сумма против язычников»; ему принадлежат коммент. как на тексты Библии, так и на Аристотеля. Чтобы дать представление о степени влияния Аристотеля на Данте, приведем некоторые цифры из специальной работы: *159*, с. 334–343. Мур (он же редактор одного из изданий, которым пользовался М.) насчитывает у Данте 23 цитаты из «Физики» и еще 3 менее очевидных, в основном в трактатах и письмах (а в «Комедии» только в Par. – 6 случаев), из других физических трактатов: «О небе» – 23 случая (из них два в «Комедии: 1 в Par. и 1 в Inf.), «О происхождении и уничтожении» – 6 (1 в Par.), «Метеорологика» – 22 (из них в Purg. – 10, в Par. – 3 и в Inf. – 1), «Проблемы» – только одна, в Purg. И все эти внушительные цифры ничтожны по сравнению, например, с «Никомаховой этикой», занимающей почти четыре страницы указателя. См. у Мура также отдельное приложение «О ранних переводах Аристотеля, используемых Данте» (*159*, с. 304–318).

...крошечный островок Сорбонны – теологический факультет Парижского университета, который был центром «ортодоксального» аристотелизма и противостоял «радикальным» аристотеликам, в учении которых католическая церковь усматривала главную опасность для основ христианского вероучения и сурово расправлялась с ними.

...вся библейская космогония с ее христианскими придатками могла восприниматься тогдашними образованными людьми буквально как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск. М., придававший столь существенное значение проблеме читателя (см. выше), внимательно относился к релятивности восприятия «нового» и «старого», ср. в «Шуме времени»: «Четырнадцатилетний мальчик <...> вместо талмуда читает Шиллера, и, заметьте, читает его как новую книгу». Слово «газета» (ср. чуть ниже названия газетных жанров: «репортаж» и «интервью») может иметь конкретный источник: А. Ламартин в «Общедоступном курсе литературы» называет «Комедию» gazette de l'autre monde 'газетой с того света' (*153*, с. 338), в которой выведены все, кого Данте встречал на флорентийских улицах (le pavé de Florence). Французский источник этого места вероятен в сопоставлении со словами М. о Данте, написанными десятью годами ранее: «Силе поэтических образов Барбье учился непосредственно у Данта, ревностным почитателем которого он был, а не следует забывать, что "Божественная Комедия" была для своего времени величайшим политическим памфлетом» («Заметка о Барбье»). Ср. ниже у М. (гл. XI): «"уличная" песнь "Чистилища" с ее толкотней назойливых флорентийских душ». Это же определение в несколько контаминированном виде («gazzette florentine») цитирует Б. Кроче в Приложении к своей книге «Поэзия Данте», в котором дается исторический обзор критической литературы о Данте (*149*, с. 175).

...как тютчевский океан объемлет шар земной. – Из ст-ния Тютчева «Как океан объемлет шар земной...»; здесь отражается античное представление об Океане как реке, окружающей землю (Илиада XIV: 245; XXI: 196), см.: *126*, с. 249; *131*, с. 249–250 (отмечено и отражение космогонической мифологии Океана у Тютчева в «Последнем катаклизме»). В частности, на западе Океан омывает «границы между миром жизни и смерти» (*126*, с. 249), что соответствует географии рассказа Одиссея.

Дант дорывается до личного разговора с Адамом. Песнь XXVI «Рая» состоит из двух эпизодов – последнего экзамена,

которому подвергает простого христианина Данте апостол Иоанн (см. ниже), и рассказа Адама (ст. 103–142).

Ему ассистирует Иоанн Богослов – автор Апокалипсиса. Апокалипсис (по-гречески значит «Откровение») – сокращенное название последней книги Нового Завета; в русском переводе – «Откровение Иоанна Богослова». Иоанн – самый младший из апостолов, автор четвертого Евангелия (современная библеистика иногда сомневается в том, что Апокалипсис и Ев. от Иоанна написаны одним автором, но для традиции это было бесспорно); в разговоре Данте с Адамом Иоанн не участвует, в этом эпизоде поэту «ассистирует» Беатриче.

Ситуация двадцать шестой песни «Paradiso» может быть определена как торжественный экзамен в концертной обстановке. Об экзаменах, которым Данте подвергается в Раю, см. ниже. Торжественная обстановка, в которой проводится проверка его знаний, описывается в первых стихах Par. XXIV как религиозная трапеза (la gran cena – великая вечеря).

Антиномичность дантовского опыта заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом. Слово esperienza у Данте означает и ‘опыт’, и ‘эксперимент’ (соврем. ит. – sperimento); а слово essemplo / essempro (соврем. ит. esempio) сохраняет форму ученого латинизма: лат. exemplum ‘пример, образец’; пример – это всегда чужой опыт, используемый в качестве образца и в назидание другим, ср. жанр exemplum ‘пример’ – назидательный рассказ, обычно приводимый в проповеди. Единственное место в «Комедии», где оба слова встречаются вместе, это первая песнь «Рая» – пролог ко всей кантике, где эти слова как бы меняются значениями: Данте говорит о своем примере (essemplo), который может послужить опыту (esperienza) других; сказанное относится к невозможности обозначить словами (significar per verba) ‘зачеловеческое’ (trasumanar):

Trasumanar significar *per verba*
non si poria; peró l’essemplo basti
a cui esperïenza grazia serba.

(Par. I, 70–72, курсивом издателем выделены латинские слова в итальянском тексте). О. Ронен связывает это место «Разговора» с принципом поэтики М., который он называет «телеологическим предвосхищением» (*165*, с. 175).

Евангельские притчи и схоластические примерчики школьной науки суть поедаемые и уничтожаемые злаки.

Определения «схоластический» (пример) и «школьная» (наука) – этимологическая тавтология, оба восходят к лат. schola 'школа'. «Примерчики» рядом с «притчами» имеют, видимо, прежде всего жанровое значение, отмеченное в предыдущем примечании. «Суть поедаемые и уничтожаемые злаки» – аллюзия на Притчу о пшенице и плевелах: «Оставьте расти то и другое до жатвы; а во время жатвы я скажу жнецам: соберите прежде плевелы и свяжите их в связки, чтобы сжечь их; а пшеницу уберите в житницу мою» (Мф 13: 30). Однако в формулировке М. парадокс заключается в том, что и полезные злаки (пшеница), в сущности, тоже подлежат уничтожению путем поедания.

Come quando... «Подобно тому как солнечный луч, ударяющий о поверхность воды или в зеркало, отпрядывает назад под углом, который соответствует углу его падения, что отличает его от упавшего камня, который отскакивает перпендикулярно от земли,– что подтверждается и на опыте, и на искусстве...». Содержание описываемого Данте оптического эффекта передано правильно, но смысл всей фразы (М. перевел только первую часть сравнения, начинающегося союзом «как»: ст. 16–21) несколько другой. Данте не сравнивает движение луча с отскакивающим от земли камнем; он говорит, что линии движения падающего луча и отраженного (отскакивающего в противоположную сторону) одинаковы и равным образом отклоняются от падения камня (dal cader de pietra), т. е. от перпендикулярной линии. Описанное соотношение и выражает понятие равенства углов. Весь этот отрывок «Подобно, как от воды или от зеркала...» (Purg. XV, 16–24) печатался как законченный фрагмент в переводе С. Шевырева (Учен. записки Моск. ун-та. 1834. Ч. 3, № 7. Отд. III. С. 175–176). Слово arte (особенно в сочетании esperienza e arte) скорее означает 'наука', а не 'искусство'), ср. лат. ars в рус. переводах: Ars amatoria («Наука любви»), Ars poetica («Наука поэзии») и т. п.

...поэма самой густолиственной своей стороной обращена к авторитету, она всего широкошумнее... Оставляя в стороне русские переклички с эпитетом «широкошумный» (см., напр.: *125*, с. 193–194), отметим Par. XXVI, 85–87, где Данте сравнивает себя с кроной дерева (fronda), которая склоняет вершину (flette la cima), когда дует ветер, но снова поднимается (si leva) благодаря собственной силе, которая ее возносит вверх (soblima):

Come la fronda che flette la cima
nel transito del vento, e poi si leva
per la propria virtù che la soblima...

Источник этого сравнения – «Фиваиду» Стация (VI, 854–857) – отметил уже Скартаццини; отличие цитации от источника, превращение развернутого описания Стация в сжатую формулу как характерный для Данте способ обращения с классиками рассматривается в работе, посвященной анализу этой песни (*156*, с. 223–246).

...когда ее голубит догмат, канон, твердое Златоустово слово. Имеется в виду Иоанн Златоуст, один из наиболее авторитетных отцов Церкви, – поэтому его слово приравнено к канону и догмату; в Комедии он упомянут в общем перечне великих богословов (Par. XII, 130–141), в стихах 136–137: e 'l metropolitano / Crisostomo – 'и патриарх Златоуст' (*букв.* 'митрополит', т. е. архиепископ, чей престол находится в столице – Иоанн был архиепископом Константинополя).

...как альпийская радуга. Ср. видéние Св. Троицы в Par. XXXIII, 115–120 (цитированное в примечаниях к гл. IV) и сравнение с радугой (итал. arcobaleno, у Данте просто arco 'дуга') в Par. XII, 10–11: «Как средь прозрачных облачных пелен / Над луком лук соцветный и сокружный ...». Определение М. «альпийская» отсылает к началу XVII песни «Ricordati, lettor, se mai nell'alpe / ti colse nebbia ...» (Purg. XVII, 1–2) – 'Припомни-ка, читатель, не заставал ли тебя когда-нибудь туман в горах'. Ср. в черновой записи, (25): «Дант "уважал" погоду и работал в этом смысле не хуже образцовой <u>альпийской</u> метеорологической станции с прекрасными наблюдателями и хорошим оборудованием. Не менее знамениты световые эффекты "Inferno" и "Purgatorio" – облачность, влажность, косое освещение, <u>горное</u> солнце и т. д.». Итал. alpe (как имя нарицательное) 'высокая гора' (возможно, по ассоциации с 'белым' album), 'альпийский луг'. Ср. в канцоне Леопарди «Младший Брут»: «E tu su <u>l'alpe</u> l'immutato raggio / tacita verserai...» (Bruto minore, 86) 'И ты <u>высокой горе</u> недвижный луч в молчаньи обратишь'.

Col quale il fantolin corre alla mamma – 'С каким ребенок бросается к маме', цитата отсылает к Purg. XXX, 44–45: Данте оборачивается к Вергилию с таким выражением, с каким ребенок бросается к матери, когда ему страшно или надо, чтобы пожалели.

...бас экзаменатора и дребезжащий голосок бакалавра. В XXIV песни «Рая» апостол Петр по просьбе Беатриче устраивает Данте экзамен; Данте сравнивает себя с бакалавром,

т. е. выпускником теологической школы, который сдает экзамен на степень доктора и молча перебирает в голове «аргументы» в ожидании, пока учитель задаст ему вопрос (Par. XXIV, 46–49). «Школьная» тема продолжается и в следующей песни: «Как школьник (descente), на уроке вопрошен, / Свое желая обнаружить знанье, / Рад отвечать про то, в чем искушен (è esperto)...» (Par. XXV, 64–65). Данте экзаменуется трижды, предметом каждого экзамена является одна из трех теологических добродетелей: вера (XXIV), надежда (XXV) и любовь – carità (XXVI); в роли экзаменаторов выступают поочередно апостолы Петр, Иаков и его брат Иоанн – любимый ученик Иисуса. Ни одно из этих имен в этих песнях не названо, но они очевидны из контекста.

...диспут с Беатриче о происхождении лунных пятен – Par. II, 49–148.

...эксперимент со свечой и тремя зеркалами – Par. II, 97–105. В переводе Лозинского:

Возьми три зеркала, и два сначала
 Равно отставь, а третье вдаль попять,
 Чтобы твой взгляд оно меж них встречало.
К ним обратясь, свет за спиной приладь,
 Чтоб он все три зажег, как строй светилен,
 И ото всех шел на тебя опять.
Хоть по количеству не столь обилен
 Далекий блеск, он яркостью своей
 Другим, как ты увидишь, равносилен.

Дант угадывает слоистое строение сетчатки: «di gonna in gonna...» –

E come a lume acuto si disonna
per lo spirito visivo che ricorre
a lo splendor che va di gonna in gonna...
(Par. XXVI, 70–72)

– 'и как зрительный дух устремляется навстречу лучу, который идет от оболочки к оболочке (гла́за)'. Феноменология зрения подробно рассматривается в «Пире» (Conv. II, IX, 4–5; III, IX, 7–9). Ср. в сонете Вяч. Иванова «Аспекты» из сб. «Прозрачность»: «Вы, духи глаз (сказал бы Дант)».

Роль ее и всасывающая и рассасывающая, – роль ее чисто химическая... Химические аналогии, сравнения и метафоры пронизывают эту и следующую главу. Химический термин в литературе впервые использовал Гете, в заглавии своего

романа «Избирательное сродство» («Wahlverwandschaften», 1809). В письме Шиллеру 23 октября 1799 г. Гете прибегает к аналогии с химическими реакциями, говоря об отличии своего метода от манеры изображения страстей в новом французском театре: «Автор этот <П. Ж. Кребийон> замечателен на совершенно особый лад. Он обращается со страстями, как с игральными картами, которые можно тасовать и сдавать, а затем снова тасовать и сдавать, причем обличье их ничуть не меняется. Тут нет и следа тех тонких химических свойств, благодаря которым страсти сближаются и отталкиваются, сочетаются, нейтрализуются, разъединяются вновь и восстанавливаются в прежнем виде <...> Для нас подобная манера вообще нетерпима, однако я думаю, что ее можно использовать с успехом в таких подчиненных композициях, как оперы, рыцарские пьесы и волшебные феерии» (*78*, с. 267). Первый русский перевод вышел в 1937 г. (и только первый том), но М. мог читать письма в оригинале; во всяком случае, немецкая тема как одна из составляющих «Разговора» была уже обозначена в IV гл. (имена Гете и Данте часто встречаются вместе у Шпенглера, у Вяч. Иванова – ограничиваясь только авторами, уже названными выше).

Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью, когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи... П. М. Нерлер усматривает здесь «[с]квозное для этюда уподобление поэзии силовому потоку, полю с его континуально-волновой природой» (Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987, с. 296) и отсылает к высказыванию: «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант» («Разговор о Данте. Первая редакция», гл. II), однако М. здесь говорит прежде всего о своем способе чтения Данте, о перемещении на силовое поле дантовской поэзии, и в данной главе его интересует не континуальность поля («теорию квант» он уже «отработал» в предыдущей главе на примере анализа Одиссеевой песни), а управление силовыми потоками – дирижирование и оркестровка, о чем и пойдет речь дальше.

1732... Дирижер – conducteur – der Anführer (Вальтер. «Музыкальный словарь»). Conducteur, der Anführer – фр. и нем. название дирижера (рус. «дирижер» – от фр. глагола diriger ‘руководить, управлять’). Эта и следующие две заметки с датами («1753...» и «1810...») являются выписками из «Приложения» в книге английского дирижера, педагога и историка музыки Артура Карса «История оркестровки» (1925), которая вышла в русском переводе незадолго до написания

«Разговора» (Музгиз, 1932), см. в ней: Приложение. Способы дирижирования оркестром, начиная с XVIII в. и кончая началом XIX в. по литературным источникам. С. 257. Другие сведения, в том числе и библиографические, М. также черпает из книги Карса. «Музыкальный словарь» Вальтера – энциклопедический словарь музыкальных терминов: Walther J.-G. Alte und neue musikalische Bibliothek oder Musichalishes Lexicon. Lpz., 1732.

...согласно обычаю отбивать такт во всеуслышанье... со времен Люлли. Дирижирование при помощи жезла или деревянной палки (баттуты) первоначально использовалось в вокальных концертах, так называемое «шумное дирижирование». Жан Батист Люлли (1638–1687) – по происхождению итальянец, основоположник французской оперной школы и создатель классического типа французской оперной увертюры, впервые использовал баттуту в опере, что вызвало нарекания критики; его способ дирижирования уподобляли молотьбе овса, а самого его называли дровосеком, считается даже, что он умер оттого, что повредил себе ногу баттутой (Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства. История дирижерских систем // Музыкальный современник. 1916. Кн. 3. С. 50).

Шюнеман. «Geschichte der Dirigierens» – Schünemann G. Geschichte der Dirigierens. Lpz., 1913.

Шпор дирижировал палочкой, скатанной из бумаги... «Автобиография». Людвиг Шпор (1784–1859) – немецкий композитор, скрипач и дирижер, родоначальник немецкой романтической оперы, ввел в музыкальную практику дирижирование палочкой (1820-е гг.). Способ дирижирования свернутой в трубку нотной бумагой (charta) был широко распространен еще в XVII в. Первое издание «Автобиографии» (Sebstbiographie) Л. Шпора вышло на немецком языке (в двух томах) в 1860–1861 гг.

В пляске дирижера, стоящего спиной к публике... Дирижер стоит спиной к публике со времен Вагнера, до этого – лицом (ср. описание мимики Л. Шпора – «без гримас»). К «химической» теме отметим оперу Л. Шпора «Алхимик» (поставлена в 1830 г.).

...симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве – обыгрывание сходства дирижерской палочки с жезлом регулировщика уличного движения, но тема «идеального государства», кажется, выдает более глубокие корни: роль музыкантов в Платоновской республике.

...усадить его за своеобразный кирпотинский табльдот вместе с Шекспиром и Львом Толстым. В. Я. Кирпотин (1898–1997) – официозный советский литературовед, директор Института литературы и языка Комакадемии, зав. отделом художественной литературы ЦК ВКП(б) (1932–1936). Л. Н. Толстой – знаменитый «разоблачитель» Шекспира («О Шекспире и о драме», 1906) – в равной мере не принимал и Данте. Ср. его дневниковую запись (20 декабря 1896 г.): «А между тем есть много знаменит[ых] художников ниже всякой критики, и много ложных репутаций, случайно получивших славу: Данте – Шекспир» (Дневник Льва Николаевича Толстого. 1-е изд. / Под ред. И. Г. Черткова. М.: Сытин, 1916. Т. I. С. 65). Имена Данте и его ниспровергателя сближены (как бы случайно) и в другом столь же негативном контексте: «Японские издатели <...> приспособили для железной классовой педагогики всю мировую литературу от Данте до Толстого». («О переводах», – ср. по тому же поводу: «Нужно только удивляться, как это Зиф не заказал в месячный срок перевода и обработки Божественной комедии Данта по сорок рублей с листа» (письмо И. И. Ионову в т. 3 наст изд.)).

VII (с. 187–190)

...короткие и умещающиеся на ладони. Ладонь (тоск. palmo) здесь не только часть руки, но и старинная итальянская мера длины, равная одной четвертой 'стопы' (piede), т.е. 0,074 м.

...лапидарные, как надгробная надпись. Цитированная в гл. IV строчка о Чимабуе: «Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo» (Purg. XI, 94–95) – дантовский перевод начальных слов латинской эпитафии на надгробной плите художника в соборе Санта Мария дель Фьоре (Дуомо) во Флоренции: «Credidit ut Cimabus picturae castra tenere...». Словами латинской эпитафии Вергилий хочет представиться Сорделю ('Mantua me genuit... ' – «Мантуя меня породила...»), но не успевает произнести эту фразу, потому что, услышав имя своего родного города, Сордель перебивает земляка – Вергилия: ... 'l dolce duca incominciava / «Mantüa ...» e l'ombra, tutta in sé romita... (Purg. VI, 71–72) 'нежный вождь начал было / «Mantua...», и тут же тень, вся замкнутая в себе...'.

...расчлененные и достигающие драматической оперной зрелости, как, например, знаменитая кантилена Франчески. Кантилена (от лат. cantilena 'пение, напев') – в романском

средневековом фольклоре короткая лиро-эпическая песня с музыкальным сопровождением. Пятая песнь «Ада» – благодаря рассказу, поведанному Франческой из Римини (Inf. V, 88–107), – стала самой известной из всех ста песен «Комедии», она давно выделилась в отдельное произведение, ее чаще других переводили и издавали, включая в различные сборники и антологии. История любви Франчески и Паоло отражена едва ли не во всех жанрах и видах искусств: в поэзии, прозе и драматургии, в живописи, графике и скульптуре, в музыке (симфоническая фантазия П. И. Чайковского, 1876), в опере и балете (известная постановка Фокина на музыку Чайковского), в кинематографе (шесть экранизаций только в эпоху немого кино – с 1907 по 1922 г.). Из оперных произведений главным событием русской музыкальной культуры начала XX в. стала «Франческа да Римини» Рахманинова (1904, исп. 1906), композитор был в это время дирижером оркестра в Большом театре; в Петербурге она шла с участием Шаляпина. Рахманиновскую «Франческу», по всей вероятности, М. и считает вершиной «оперной зрелости». Самой ранней в этом жанре была немецкая опера Г. Гёца (1877), французская опера А. Тома поставлена в 1882 г., итальянская Р. Дзандонаи (по мотивам одноименной трагедии Д'Аннунцио, 1902) – в 1914 г., в России (до Рахманинова) в 1902 г. была поставлена опера Э. Ф. Направника. Замечательно, что наши дантоведы понимают «оперную зрелость» буквально, будто это качество относится к самой «Комедии», и хвалят М. за это «открытие», так комментируя его слова: «О рассказе Франчески написано уже много. На сюжет этого рассказа написаны оперы (Направник, Рахманинов), симфонические произведения (Чайковский, Лист), но до Мандельштама еще никто не говорил, что именно в “Божественной комедии” уже созрел оперный жанр, только на рубеже XVI и XVII столетий, как обычно утверждают, возникший в творчестве мастеров флорентийской камераты...». (*70*, с. 216). Далее дар Данте и Мандельштама, их умение предвидеть развитие оперного жанра подтверждается цитатой о дальновидности Фаринаты.

Тридцать третья песнь «Inferno», содержащая рассказ Уголино о *том, как его с тремя сыновьями уморил голодом в тюремной башне пизанский архиепископ Руджери* (Inf. XXXIII, 22–87). История Уголино графа делла Герардеска (ум. 1289) достаточно хорошо известна и подробно освещена в комментариях к «Комедии»; для современников Данте исход поли-

тических событий в мятежной Пизе был недавней историей. Флорентийский хронист Дж. Виллани пишет, что об этом говорил «весь свет», и, по его мнению, Уголино своими поступками заслужил такую кару, а вот то, что вместе с ним в башню заточили двух его сыновей и двух внуков (сыновей его старшего сына), свидетельствует о безмерной жестокости пизанцев, которые обратили свою ненависть на невинных детей (Cronica VII, 121, 128). Уголино был заключен в башне замка Гваланди в Пизе, где спустя несколько месяцев все пятеро умерли голодной смертью, но до встречи с Данте никто еще не знал эту историю изнутри, со слов Уголино: «Но не один не ведал современник, / Про то, как смерть моя была страшна» (Inf. XXXIII, 19–20); дальше идет его рассказ о последних днях заточения. В рассказе от первого лица степени родства, естественно, не уточняются, Уголино всех четверых называет ласкательно mie(i) figliuo(l)i ‘мои сынки’ или ‘детишки’ (как и рус. обращение «сынок», это слово не обязательно надо понимать как точную степень родства), но то, что их четверо, а не трое, явствует из текста «Комедии»: все четверо названы по имени, ср. также «четыре личика» (ст. 57).

В мире не существует силы, которая могла бы ускорить движение меда, текущего из наклоненной склянки. Тягучесть меда соотносится у М. с речью в ст-нии «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917) и в «Шуме времени»: «Русско-еврейский фольклор Семена Акимыча в неторопливых, чудесных рассказах лился густой медовой струей».

...бездумные солнечные часы и бывший наблюдатель теневой палочки. «Теневую палочку» – тень на циферблате солнечных часов – можно рассматривать как инверсию по отношению к измерению времени Уголино: он считает время, проведенное в заточении, по количеству лун, которые ему «показала» узкая прорезь в стене башни (breve pertugio, см. ниже). Ср. в ст-нии Ахматовой «Ленинград в марте 1941 года», которое начинается словами «Cadran solaire» (солнечные часы) в соседстве со словами «Как щелочка, чернеет переулок».

Breve pertugio dentro da la muda (Inf. XXXIII, 22) – начало рассказа Уголино: ‘Узкая щель внутри башни Мыта’. Башня находилась в замке Гваланди, но принадлежала Пизанской коммуне и использовалась в качестве тюрьмы до 1318 г. Как отмечают старые комментаторы (самый ранний коммент. к «Комедии» датируется 1324 г.), Данте называет ее «башней Мыта» потому, что Коммуна запирала там своих ловчих птиц

(орлов) на тот период, когда они меняли оперение (ср. «сыновья-птенцы» в пересказе М.): мыт – 'линька' (прованс. muda, ит. muta от mutare 'менять, изменять'). Ср. в Purg. XVII, 19–20: mutò forma / ne l'uccel ch'a cantar più si diletta ('она сменила облик и превратилась в самую певучую из птиц'). М. «подменяет» петрарковское nuda 'нагая' паронимом muda в переводе сонета CCCI на смерть мадонны Лауры: «Где я ищу следов красы и чести, / Исчезнувшей, как сокол после мыта, / Оставив тело в земляной постели» (в оригинале: al ciel nuda è gita – 'нагой отправилась на небо') (Petrarca. Rime CCCI, 12–14), но сохраняет фонетику итальянского подрифменного слова: мыта – gita. О других сдвигах в этом переводе см.: *121*, с. 108–111. Pertugio 'узкое сквозное отверстие' в стене этой башни (т. е. окно, бойница); признак «узости» усилен определением breve 'короткое'. Ср. использование музыкального термина alla breve применительно к размерам окна в ст-нии Пастернака «Окно, пюпитр и, как овраги эхом...» (1931): «Окно не на две створки alla breve, / Но шире, – на три: в ритме трех вторых».

В подсознании итальянского народа тюрьма играла выдающуюся роль... Обыкновенные тюрьмы были доступны обозрению, как церкви или наши музеи. «Обыкновенные тюрьмы» как специальные учреждения пенитенциарной системы возникли значительно позже. В Средние века узников (пленных, должников, преступников и политически вредных лиц) содержали в монастырских кельях, в башнях крепостей и рыцарских замков и в городских ратушах. Печальную известность приобрели такие места заключения, как Тауэр в Лондоне, темница во дворце дожей в Венеции и подземелья Нюрнбергской ратуши. Обычно считают, что рус. тюрьма пришло к нам через польское посредство (не ранее XVI в.) и восходит к средневерхненем. turm 'башня' (соврем. нем. Thurm) и, в конечном счете, к лат. turris 'башня'. По всей вероятности, слова М. могут скорее относиться к тому времени, в котором жил он сам (*102*, с. 143), точнее – именно к 1930-м гг., а не к итальянским «трехсотым» (итальянцы считают века начиная с XIII «сотнями»: '200 (Дудженто), '300 (Треченто) и т. д.)

И вот – история Уголино... Она балладно общеизвестный факт, подобно Бюргеровой «Леноре», «Лорелее» или «Erlkönig'у». Здесь называются хрестоматийные баллады немецких романтиков и преромантиков, хорошо известные в переводах и в музыкальных переложениях. Об

этом месте в связи с итало-немецкой темой см.: *20а*, с. 211. Баллада Г. А. Бюргера (1747–1797) «Ленора» (1773) – о гадании и приходе мертвого жениха (переводы В. А. Жуковского и П. А. Катенина) – сюжет, часто используемый в оперном искусстве (оперное название «Леонора, или Супружеская любовь», впервые поставлена в Париже в 1798 г., а по балладе Бюргера – в Граце в 1835 г.). Баллада Гете «Erlkönig» («Лесной царь») была использована Шубертом (песня для голоса и фортепьяно, 1815), а перевод Жуковского – в кантате А. Аренского (1882). «Лорелея» – одно из самых известных стихотворений Гейне из «Книги песен» (1827); (многочисленные переводы см.: *75*). Сюжет дантовского «Уголино» не восходит к народному преданию и не настолько поэтичен сам по себе, чтобы исполняться в переложениях так часто, как рассказ Франчески из пятой песни «Ада». Опера «Уголино» итальянского композитора, лютниста и математика Винченцо Галилеи (1520–1591), отца Галилея, не относится к числу широко известных произведений, равно как и одноименная драма Н. А. Полевого по мотивам Данте (1888); о пьесе немецкого драматурга Герстерберга если кто и помнит, то только потому, что ее упоминает Гегель в «Лекциях по эстетике». Тем не менее история графа Уголино имела «свое» хождение, она стала анекдотом в старом смысле слова (случай из истории) и одной из достопримечательностей Пизы. Первый русский перевод (П. С. Желязнякова) «Уголлин» был напечатан в 1800 г., затем его переводили П. А. Катенин (1817), А. Норов (1822), Ф. К. Лоренц (1835), Д. Е. Мин (1845). Из символистов, кажется, только Мережковский перевел обе эти, самые известные, песни «Ада» – пятую и тридцать третью. «Комментарий» М. компенсирует то, чем обошла этот сюжет мировая культурная традиция, он не касается макаберной «рамки» (в начале и в конце эпизода Уголино гложет голову своего врага) и каннибальских мотивов, которые муссируются на протяжении веков (по сообщениям прессы, настоящие потомки графа в 2002 г. произвели экспертизу его останков, которая показала, что их далекий предок в течение долгого времени вообще не употреблял в пищу мяса).

Но виолончельное largo... Ларго (ит. largo букв. ‘широкий’) – один из самых медленных музыкальных темпов; в разных традициях и национальных школах он трактуется по-разному; в словаре Даля определяется как «размер самый протяжный или волочебный».

...если ты не заплачешь сейчас, то я не знаю, что же способно выжать слезы из глаз твоих... – Inf. XXXIII, 40–42.

VIII (с. 190–192)

Мне кажется, Дант внимательно изучал все дефекты речи... Данте действительно внимательно изучал «дефекты» речи, но не индивидуальные, а областные и посвятил их описанию и оценке несколько глав в трактате «О народном красноречии», не пожалев эпитетов, чтобы осудить современное римское гнусноязычие и другие муниципальные народные «языки» – убогие, безобразные, грубые и т. п. (VE I, XI–XV). Наиболее резкие фонетические особенности местных говоров он иллюстрирует цитатами из дразнилок, наподобие наших «бежала овча мимо нашего крыльча» или «ковшик менный упал на нно...». Или, например, так характеризует лигурийские говоры: «если бы генуэзцы утратили по забывчивости букву *z*, им пришлось бы либо полностью онеметь, либо найти новый говор. Ведь *z* занимает главную часть их речи; а произношение этой буквы отличается крайней резкостью» (VE I, XIII, 5).

Та́к хочется сказать о звуковом колорите тридцать второй песни «Inferno». М. абсолютно точно определяет звуковой колорит всей песни, на который Данте «настраивает» с самой первой строки; XXXII песнь начинается с условного союза «если»: S'ïo avessi le rime aspre e chiocce... (Вторую часть этого предложения: «<я> выжал бы сок из моего представления, из моей концепции» М. уже цитировал в гл. II, когда говорил о соотношении «формы» и «содержания» у Данте). Лозинский это перевел так: «Когда б мой стих был хриплый и скрипучий...», точно передавая смысл и повторяя синтаксическую связь двух прилагательных-определений, которыми Данте характеризует стихи (rime), подобающие содержанию данной песни (описанию «зловещей дыры»). Однако однородные члены – aspre и chiocce – являются разнородными по значимости; aspro – это риторический термин (лат. asperitas 'суровость'), определяющий общий стилистический регистр: суровому стилю полагается быть отрывистым и неблагозвучным, второе определение chioccio 'хриплый, резкий' (о голосе) – это звукоподражательное слово, которое изображает требуемое неблагозвучие своей «птичьей» семантикой (chioccia 'квочка', chiocciare 'квохтать, клохтать'). Rime – это и стихи и рифмы. В «Пире» Данте дает такое толкование этого слова: «надо иметь в виду, что "рифму" можно рассматривать двояко, а именно в широком и в узком смысле: в узком смысле под рифмой разумеется собственно та согласованность (concordanza), которой обычно добиваются в

последнем и предпоследнем слоге; в то время как в широком смысле – вообще всякая речь, упорядоченная количеством и длительностью, которая подчинена рифмованным созвучиям (rimate consonanze)... А названа она “суровой” (aspra) по отношению к произносимому звуку, которому для такого предмета (materia) не пристало быть мягким (leno)» (Conv. IV, II, 13). Буквальный перевод ст. 1: ‘если бы мой суровый стих мог квохтать рифмами’. Так что славянская «утка» (см. ниже) «раскрякалась» у М. совсем не случайно.

Своеобразная губная музыка: «abbo» – gabbo» – «babbo» – «Tebe» – «plebe» – «zebe» – «converrebbe». М. выписывает подряд редкие рифмы с губным (лабиальным): -bb- / -b- из Inf. XXXII: 5–7–9–11–13–15; рифм на -abbo и -ebe в «Комедии» больше нет; последнее слово «converrebbe» – «подобало бы» не находится в рифме, оно появляется раньше этих рифм, в ст. 2 ‘Comme si converebo al tristo bucco’ – ‘что подобало бы зловещей дыре‘, поясняющем ст. 1 ‘если бы мой суровый стих мог...’. М. использует слово «губная» как своеобразную цитату из фонетической терминологии; в стихах М., где слово «губы» частотно и значимо (как метонимия поэзии), прилагательных от этой основы (ср. в «Разговоре»: губная музыка, губастый глаз) нет, кроме одного случая, относящегося, как и в нашем контексте, к музыке: «То слышится гармоника губная, / То детское молочное пьянино» («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», 1931).

Выдергиваю одну только ниточку: «cagnazzi» – «riprezzo» – «guazzi» – «mezzo» – «gravezza»... Рифмы из Inf. XXXII, стихи 70–71–72–73, последнее слово в этом ряду – «gravezza» ‘тяжесть’ (ст. 74) не стоит в позиции рифмы: al quale ogne gravezza si rauna ‘где все тяжести собираются’.

В песнь вкраплен словарик, который бы я назвал ассортиментом бурсацкой травли или кровожадной школьной дразнилки: «cuticagna» (загривок); «dischiomi» (выщипываешь волосья, патлы); «sonar con le mascelle» (драть глотку, лаять); «pigliare a gabbo» (бахвалиться, брать спрохвала). Приведенные слова взяты из двух разных контекстов Inf. XXXII: pigliare a gabbo (ст. 7) относится к вступительной части, где Данте объясняет трудность предстоящей задачи: non impresa da pigliare a gabbo / discriver fondo a tutto l’universo ‘не шуточное это дело / описать дно всего мироздания’ (в переводе Лозинского: «Ведь вовсе не из легких предприятий

/ Представить образ мирового дна»). «Бахвалиться» является переводом отсутствующего в тексте глагола gabbarsi, от gabbo ‘надувательство, обман’. Все остальные слова относятся к сцене, когда Данте проходит между выступающими изо льда головами предателей родины, их лица обращены вниз; одному из них Данте угодил ногой в лицо, возникает перепалка, и Данте хватает голову за загривок, чтобы развернуть лицом к себе (ст. 97–107). В описании этой ступени «мирового дна» Данте использует просторечную, фамильярную, грубую лексику; слово cuticagna ‘загривок, шкирка’ встречается только здесь (это относится не только к «Комедии», но ко всему корпусу поэтического языка додантовского и дантовского времени); sonar con le mascelle – клацать зубами (букв. ‘звучать челюстями’; глагол sonar продолжает сравнение в ст. 35: ‘выбивая зубами <музыкальную> ноту аиста’ – см. коммент. ниже). Глагол «лаять» (latrare) не является словарным синонимом ‘клацать зубами’, но оба слова стоят у Данте рядом, и оба использованы как глаголы речи. Все эти действия происходят вокруг реального исторического лица, мессера Бокка дельи Абати, здесь его кличут просто по имени – Бокка (bocca ‘рот’); перевод М. «драть глотку» в соседстве с глаголом «лаять» вскрывает именно эти семантические связи.

Дант выращивает кристаллы для звукового ландшафта Джудекки (круг Иуды) и Кайны (круг Каина). Центр Вселенной – ледяное озеро Кóцит – состоит из четырех зон, расположенных концентрическими кругами, которые называются Каи́на, Антенор (по имени одного из троянских вождей), Толомея (по имени Птолемея – ветхозаветного персонажа, известного своим вероломством: I Мак 16: 11–17) и Джудекка (от Иуды – ит. Giuda). Эти инфернальные топонимы вводятся в диалоге, между делом, и никак не поясняются в «Комедии».

...раскрякалась славянская утка: «Austericch», «Tambernicch», «cricch» (звукоподражательное словечко – «треск»). Лед дает фонетический взрыв и рассыпается на имена Дуная и Дона. Цитируемые итальянские слова стоят в рифме в двух терцинах Inf. XXXII, 25–30, но у М. стихи не приведены, возможно по недосмотру. В издании 1967 г. эта цитата была введена в текст «Разговора» (*26а*, с. 45) редактором по оксфордскому изданию Мура, где рифмы имеют вид: Osteric – Tambernic – cric. Окончание на согласный [k] в этом изд. и в приведенных М. словах противоречит фонетической структуре итальянского

слова, в итальянском языке все слова оканчиваются на гласные (-a, -o, -e, -i, в ограниченном количестве слов на -ù) или на сонанты (-l, -m, -n, -r); звукоподражательное междометие cric ‘треск, хруст’– одно из редких исключений (остальные рифмующиеся слова – иностранные топонимы). В большинстве современных итальянских изданий «Комедии» принята другая редакция этого отрывка – с рифмами на -icchi (тоже редкими, но не противоречащими фонетическому строю итальянской речи):

Non fece al corso suo sì grosso velo
di verno la Danoia in Osterlicchi,
né Tanaï là sotto ’l freddo cielo,
com’ era quivi; che se Tambernicchi
vi fosse sù caduto, o Pietrapana,
non avria pur da l’orlo fatto cricchi.

‘Столь толстым покрывалом не укрывался зимой ни Дунай в своем течении по Остерейху <Австрии>, ни Танаис <Дон> там, где студено небо, как было тут: так что упади сюда гора Тамберник иль Пьетрапана, у самого у края <этого ледяного озера> не раздался бы и треск’. М. же пользовался изданием, где слова кончаются на согласную, но, в отличие от Мура, написаны через -cch. Такую орфографию дает издание Хёпли, но в нем название Австрии написано через O, а не Au, как в цитате М. Такие написания встречались в изданиях XIX в. Ороним Tambernicchi / Tambernicch – некоторые старые комментаторы отождествляли с названием горы близ славянского города Товарник. «Славянская утка» навеяна, конечно, не только топонимией (Товарник, Дон) и фонетикой этого пассажа (ср. в «Разговоре о Данте. Из черновиков», (6): «славянская какофония»), но и омонимией с русским «крик» (не случайно М. дает толкование и перевод этого слова, чтобы показать, что это только омоним).

...атараксия позора. Атараксия – философский стоический термин, «невозмутимость»; это понятие и слово (приводимое всегда по-гречески) играет значительную роль в «Закате Европы» Шпенглера.

Анатомическое скерцо, изучающее дегенерацию речи на звукоподражательном и инфантильном материале. У Данте «дегенерация речи» выражается в том, что грешники в этом круге никак не сообщаются между собой, а только передают свое ощущение вечной стужи, стуча зубами. Скерцо, как и

вообще музыкальные термины, настолько естественный для М. термин, что от него может быть образовано отчество (в ст-нии «Жил Александр Герцович...», 1931).

Создается странная саранчовая фонетика: Mettendo i denti in nota di cicogna – «Работали зубами на манер кузнечиков». У Данте сравнение с аистом (cicogna): 'выбивая зубами <музыкальную> ноту аиста' (ст. 36), иными словами, они стучали зубами, как аист подает весть о себе, стуча клювом (еще одна не-певчая птица, ср. chioccia). «Кузнечик» в русском поэтическом языке является узаконенным соответствием экзотической цикады – лат. cicada, ит. cicala, фонетически близкие (и изометричные) слову cicogna (анализ см.: *20а*, с. 144–145).

«...Тот самый знаменитый удар, который одновременно нарушил и целость тела и повредил его тень...» – пересказ ст. 61–62: (non) quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra / con esso un colpo per la man d'Artù. Имеется в виду известный эпизод: когда король Артур пронзил изменника ударом в грудь и вынул копье, луч солнца прошел через сквозную рану и поразил его тень.

Там же с чисто хирургическим удовольствием: «...тот, кому Флоренция перерубила шейные позвонки...» – Di cui segò Fiorenza la gorgiera... (Inf. XXXII, 120) – цитата из прямой речи Бокки, в свойственной ему резкой манере: 'кому Флоренция перепилила нашейник'; gorgiera – часть рыцарских доспехов, которая защищает шею, здесь в переносном значении 'горло'. Оба примера, на которые обращает внимание М., намекают у Данте на «двойной» удар самого Бокки; эпизод этот не описан, но комментаторы приводят выдержки из «Хроники» Дж. Виллани, где говорится, что он отсек руку знаменосца и тем самым повредил и тело, и символ – поверг знамя Флорентийской республики. «Позвонки», «позвоночник», «хрящ» – частые мотивы у М., см. в ст-ниях «Век» (1922), «Нашедший подкову» (1922), «1 января 1924» (1924), «Рояль» (1931), «Сегодня можно снять декалькомани...» (1931).

«Подобно тому как голодный с жадностью кидается на хлеб, один из них, навалившись на другого, впился зубами в то самое место, где затылок переходит в шею...» – Là 've il cervel s'aggiunge colla nuca... – перевод Inf. XXXII, 127–129 и цитата из последнего стиха; здесь Данте говорит о том же самом «загривке» (cuticagna), но в описательной форме.

...дюреровским скелетом на шарнирах и уводит к немецкой анатомии. Дюрер писал об анатомии в трактате «Четыре книги о пропорциях» (1528), но никаких скелетов – в качестве иллюстраций – там нет. Что касается гравюр, то фигуры, изображающие смерть в «Четырех всадниках» из Апокалипсиса (1498) или в одной из самых знаменитых его гравюр «Рыцарь, Смерть и Дьявол» (1513), имеют слегка скелетообразный вид, но к ним никак не подходят слова о «скелетах на шарнирах». У Дюрера имеются и натуральные скелеты – на иллюстрации к «Кораблю дураков» (1494), на рисунке «Memento mei» (1505) и др., но они являются менее известными. Наоборот, в более ранней полулубочной немецкой ксилографии, где были очень популярны темы типа «Пляски смерти» (как и в средневековой живописи), фигуры действительно шарнирные; видимо, всё это и «уводит... к немецкой анатомии».

IX (с. 192–195)

Inferno – это ломбард, в котором заложены... Слово «ломбард», помимо прямого значения, на которое как будто ориентирует придаточное определительное предложение («в котором заложены...»), восходит к названию итальянской провинции Ломбардия. В Средние века «ломбардцами» (фр. lombarde) ближайшие соседи называли всех жителей Италии, но этнический стереотип итальянца складывался на почве контактов с флорентийскими банкирами, которые чаще всех остальных бывали в Париже, и уже тогда во французском языке lombarde стало нарицательным наименованием жадного и хитрого итальянца и приобрело значение ‘ростовщик’. Ср. замечание одного из персонажей «Комедии» о том, что французы называли его «простосердечным ломбардцем» (francescamente, il semplice Lombardo – Purg. XVI, 125–126), т. е. выделяли среди прочих ломбардцев (итальянцев). В самой Италии учреждение, которое дает деньги под залог вещей, называется Monte di pietà.

Inferno... как некое соединение... пустынь с горящими песками... вавилонских столиц и докрасна раскаленных мечетей ... как эпидемия, поветрие язвы или чумы. – Относится к описанию адского города Дита (Inf. VIII, 73). Сочетание «вавилонские столицы», видимо, восходит не к Данте (у которого этот город упоминается только в контексте Вавилонского пле-

нения – Par. XXIII, 134), а к обширной европейской традиции (отчасти обусловленной сочетанием «Вавилонская блудница») называть этим именем крупные столицы, погрязшие в разврате (это часто относилось и к папскому Риму, и к Парижу). Тема «чумы» рядом с «пустынями с горящими песками» и мечетями предвосхищает «чумный Египта песок» (о походе Наполеона) в «Стихах о неизвестном солдате» (1937).

...сатурновы круги эмиграции. Перекликается со стихом «Тяжелее платины Сатурново кольцо» («Веницейской жизни, мрачной и бесплодной...», 1920); впервые отмечено Т. В. Борисовой в начале 1970-х гг. О подтексте из Вяч. Иванова в этом стихе см.: *165*, с. 84.

Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеян всюду – он им окружен. Мне хочется сказать, что Inferno окружен Флоренцией. Этот мотив восходит к одному из важных текстов «европейского демонизма» (пользуясь формулировкой «Разговора») – «Трагической истории доктора Фауста» (1589) Кристофера Марло (1564–1593) (публиковался перевод К. Бальмонта: Жизнь. 1899. Т.VII. С. 178–216; Т.VIII, С.11–42; Марло К. Трагическая история доктора Фауста. М., 1912). У Марло Мефистофель на вопрос Фауста об аде отвечает, что ад – везде, где находится Мефистофель, он носит ад с собой, окружен им.

Мощнейшая конструкция инфернальных кругов имеет каркас. Ее не передать в виде воронки. Топография Ада в комментаторской традиции представлена многочисленными чертежами, которые могут быть сведены к двум схематическим изображениям – в виде опрокинутого конуса (воронки) и в виде концентрических кругов.

Опыт Фуко. См. примечания к «Шуму времени».

«Подобно тому как фламандцы между Гуцантом и Брюгге... на Къярентане... дамбы, кто бы ни был строивший их инженер...» – перевод Inf. XV, 4–12:

Qual i Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia,
temendo 'l flotto che 'nver' lor s'avventa,
fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia;
e quali i Padoan lungo la Brenta,
per difender lor ville e lor castelli,
anzi che Carentana il caldo senta:
a tale imagine eran fatti quelli,
tutto che né sì alti né sì grossi,
qual che si fosse, lo maestro félli.

Guizzante (Висан) и Bruggia (Брюгге) – названия двух фламандских городов, хорошо известных в дантовское время благодаря торговым связям. Нынешний маленький курортный городок Висан (Wissant) на севере Франции, на берегу пролива Па-де-Кале, некогда был важным форпостом на пути в Англию; он упоминается в «Песни о Роланде» (Wissant) и у Бертрана де Борна (Guisan, в рус. переводе Виссант, в канцоне «Mon chan fenisc ab dol et ab maltraire»). Выбор двух наиболее удаленных друг от друга городов, расположенных на морском – песчаном – побережье Фландрии, призван показать не только размах той песчаной «дамбы», где разворачивается действие XV песни «Ада», но обусловлен еще и паронимическими ассоциациями этих топонимов с итальянскими словами: ср. Guizzante с guizzare ‘брызгать’ (т. е. топоним звучит как причастие настоящего времени от этого глагола), Bruggia с brucia ‘обжигает’ – грешников в этой песни «Ада» побуждает к бегу безостановочный огненный дождь. Carentana (у латинских авторов Clarentana) – Каринтия, историческая область в Европе (бывш. римская провинция), бо́льшая часть которой расположена в Восточных Альпах. Слово «инженер» (у Данте – maestro ‘мастер’) в этом переводе в сочетании с последующим – подчеркнуто анахронистическим – комментарием (ср. ниже: «техника городской безопасности, организация общественных работ...») – позволяет усматривать здесь аллюзию на размах строительных работ и гидротехнических сооружений в другом государстве. Италия, как известно, оформила свою государственность только в XIX в. Однако значение Альп как естественной границы с другими народами («языками») актуально и для средневековой Италии, и Данте первым показал это в трактате «О народном красноречии» (1303–1305).

Здесь луны многочленного маятника... «Луны» здесь, по-видимому, совмещают визуальное значение (круглые диски маятников) с темпоральным (месяцы), ср.: «И строго-канонические луны / Не могут изменить календаря» («Поговорим о Риме – дивный град!..», 1914).

Мы – ползающие на коленях перед строчкой стиха... Ср. в упомянутой в примечаниях к гл. IV рецензии на книгу Кроче «Поэзия Данте»: «Книга Кроче должна возбудить оживленные споры. Как и другие его сочинения, она является вызовом ханжеству критиков, которые приближаются к священному свитку не иначе, как преклонив колени. Она представляет

новую ступень в изучении Данте, далеко оставляя за собой сделанное в этой области ранее, и должна будет послужить отправным пунктом для критики будущего». Ср. совпадающую с этим выводом оценку в «Трудах» следующего (после 1921 г.) дантовского юбилея (*166*, с. 29–59).

Страшно подумать, что ослепительные взрывы современной физики и кинетики были использованы за шестьсот лет до того, как прозвучал их гром. Здесь использована метафора молнии (временной промежуток между молнией и громом). Круглая цифра «шестьсот лет» может указывать на книгу Павла Флоренского «Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии: (Опыт нового истолкования мнимостей)» (М., 1922). В ней имеется раздел (теперь обычно цитируемый в коммент. к «Комедии»), где анализируется структура пространства в последней песни «Ада» (Inf. XXXIX, 74–94), которое, по мнению Флоренского, предвосхищает риманову геометрию. Этот фрагмент определяется в книге как отклик «на отпразднованный 14 сентября 1921 года, на пороге нового духовного синтеза, шестисотлетний юбилей величайшего из выразителей целостного миропонимания». См. подробный анализ в статье Вяч. Вс. Иванова «Очерки по истории и предыстории семиотики» (*93*, с. 726–734). Отчасти сходную интерпретацию (предвосхищение современной физики) получили и строки А. Белого «Мир – рвался в опытах Кюри / Ато́мной лопнувшею бомбой» («Первое свидание»), ср. весь контекст этих строк о современной физике, а также некоторые мотивы самого М. в «Стихах о неизвестном солдате» (ср.: *93а*, с. 449–458). См. выше, в примечаниях к гл. V.

...живопись, удлиняющая тела лошадей, приближающихся к финишу на ипподроме. Ср. выше (гл. V) анализ самого растянутого из сравнений Данте в начале XXVI песни «Ада», которое М. называет «импрессионистской подготовкой» к трагическому финалу – гибели Одиссея.

Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы... Птолемей вернулся с черного крыльца... Напрасно жгли Джордано Бруно... М., видимо, имеет в виду, что такое описание представляет собой возврат к статике от современной динамики (в поэтике, живописи, физике...), т. е. к статической ньютоновой Вселенной – от динамической физики Эйнштейна, и приравнивает его к возврату от Вселенной Коперника и Джордано Бруно к геоцентрической модели Птолемея.

Изумительна его «рефлексология речи» – целая до сих пор не созданная наука о спонтанном воздействии слова на собеседников. Действительно, подобные исследования в лингвистике (лингвистическая прагматика, теория речевых актов и т. п.) относятся ко второй половине XX в.

...сигнализирует светом внезапное желание высказаться. Примеры из «Рая» М. приводит ниже. Сами эти слова напоминают иронические строки: «Звезды... Пишут и пишут свои раппортички. // Сколько бы им ни хотелось мигать,/ Могут они заявленье подать – / И на мерцанье, писанье и тленье / Возобновляют всегда разрешенье» («На полицейской бумаге верже...», 1930).

«И подобно тому как зверь... так же первозданная душа (Адама) изъявила мне сквозь оболочку (света), до чего ей приятно и весело ответить на мой вопрос...» – перевод Par. XXVI, 97–102:

Talvolta un animal coverto broglia,
sì che l'affetto convien che si paia
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;
e similmente l'anima primaia
mi facea trasparer per la coverta
quant' ella a compiacermi venìa gaia.

Скобками М. отметил слова, отсутствующие в оригинале: то, что благие души в Раю укрыты собственным светом, скрывающим их от посторонних глаз, следует из других контекстов (особенно Par. V, 124–126; VIII, 52–54). Слово «попона» в переводе М. – слишком конкретное; у Данте это выражено менее определенным la coverta 'покрытие', поэтому не ясно, говорится ли это о шкуре животного или о накинутой на него материи. К этому эпизоду относятся слова М. (гл. VI): «Дант дорывается до личного разговора с Адамом...».

...вплоть до пристукиванья свадебных каблучков. Ср. Par. XXV, 103–105:

E come surge e va ed entra in ballo
vergine lieta, sol per fare onore
a la novizia, non per alcun fallo...

«Как девушка встает, идет и, к рою / Плясуний примыкая, воздает / Честь новобрачной, не кичась собою...». «Свадебные каблучки» контаминируют автоцитату: «Обула Сафо пестрый

башмачок» («На каменных отрогах Пиэрии...», 1919) в контексте монтажа из свадебных песен Сафо с одним из источников этого ст-ния, «Русскими девушками» Державина: «Как склонясь главами ходят, / Каблучками в лад стучат».

«Передо мной пылали четыре факела... Юпитер и Марс вдруг превратились в птиц и обменялись перьями...»... У Данте (Par. XXVII, 10–15):

> Dinanzi a li occhi miei le quattro face
> stavano accese, e quella che pria venne
> incominciò a farsi più vivace,
> e tal ne la sembianza sua divenne,
> qual diverrebbe Iove, s'elli e Marte
> fossero augelli e cambiassersi penne.

Цитата иллюстрирует свето-цветовые эффекты (фейерверки); ср. выше «сигнализирует светом внезапное желание высказаться». О фейерверках см.: «Разговор о Данте. Из черновиков», (25). Ср. в ст-нии Ахматовой «Сон»: «Марс воссиял среди небесных звезд, / Он алым стал, искрящимся ...» (другие дантовские источники этого ст-ния см.: *110*, с. 46, примеч. 44).

Не правда ли, странно: человек, который собрался говорить, вооружается луком, делает припас бородатых стрел, приготовляет зеркала и выпуклые чечевичные стекла и щурится на звезды, как портной, вдевающий нитку в игольное ушко. Эта «сборная цитата» (сам термин, по воспоминаниям Н. Я. Мандельштам, принадлежит Андрею Белому) отсылает к трем эпизодам «Комедии», но вбирает еще некоторые контексты. Эпизод, где разговор обставлен луками и стрелами, – это встреча с кентаврами в XII песни «Ада», так что ничего странного здесь как раз нет, ибо «человек, который собрался говорить», – это кентавр Хирон. Сцена выглядит по-бытовому естественно: Хирон, прежде чем обратиться к сотоварищам с речью (а все они, как и полагается кентаврам, держат луки наизготовку), охорашивает бороду – чтоб не мешала говорить – подручным средством:

> Chirón prese uno strale, e con la cocca
> fece la barba in dietro le mascelle.
> Quando s'ebbe scoperta la gran bocca,
> disse a' compagni...
>
> (Inf. XII, 77–80)

– ‘Хирон вынул одну стрелу (strale), ее расщепленным хвостовиком (cocca) отвел бороду (barba), расправил по щекам и, освободив свой огромный рот (bocca), сказал товарищам...’. Cocca ‘тупой конец стрелы’ М. перевел как «бородка», когда цитировал стремительное «отбытие» Гериона в конце IV гл. (см. примечания). Орудие, только подготавливающее речь в эпизоде с кентаврами, «выстреливает» глаголом речи scoccare (‘выпускать стрелу, стрелять из лука’) в другом: когда Вергилий видит, что Данте хочет что-то сказать и никак не может начать, он говорит ему: «Scocca / l’arco del dir, che ’nfino al ferro l’hai tratto» (Purg. XXV, 17–18) – ‘стреляй из лука своей речи, раз уж натянул его под самое железо’. О. Ронен приводит к этому месту многочисленные примеры метафоры «стрела – поэзия» (*165*, с. 188–189, 200).

Приготовляет зеркала и выпуклые чечевичные стекла. По всей вероятности, приготовление зеркал отсылает к «эксперименту со свечой и тремя зеркалами» (Par. II, 97–105), который М. упоминал в гл. VI (см. примечания), однако с «рефлексологией речи» это никак не связано, это слова Беатриче из ее монолога, который начинается в ст. 61 и занимает почти всю вторую половину песни. «Чечевичные стекла» – это лупа, увеличительное стекло (ит. lente того же корня, что и выпуклое зернышко чечевицы – lenticchia, lentilla), но таких слов и реалий обнаружить в «Комедии» не удалось.

Щурится на звезды, как портной, вдевающий нитку в игольное ушко – контаминация двух идущих подряд сравнений из Inf. XV, 18–21; сначала там говорится, что толпа бегущих вглядывалась в нас, как бывает, когда один пытается разглядеть другого при слабом свете месяца (букв. под новой луной: ci riguardava come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna), а второе сравнение характеризует напряженность, сосредоточенность самого взгляда: e sì ver’ noi aguzzavan le ciglia / come ’l vecchio sartor fa ne la cruna (‘и так щурились на нас, как старый портной в игольное ушко’). Ит. cruna – игольное ушко, в переносном значении ‘узкий и трудный проход’, т. е. местность, где и происходит сначала узнавание, а потом разговор Брунетто Латини с Данте. Не исключено, что сюда же примешалось и другое сравнение, когда Данте, неожиданно услышав чей-то голос, поворачивается на него, как «игла на звезду» (т. е. как стрелка компаса к Полярной звезде): si mosse voce, che l’ago a la stella / parer mi fece in volgermi al suo dove (Par. XII, 29–30).

Вспомните дивную мольбу, обращенную Вергилием к хитрейшему из греков... Эти виющиеся, заискивающие и заикающиеся язычки незащищенных светильников, лопочущие о промасленном фитиле... O voi, che siete due dentro ad un foco... assai o poco... Начальные слова Вергилия, обращенные к двум греческим героям – Одиссею и Диомеду (Inf. XXVI, 79–81) с просьбой, чтобы один из них рассказал, как погиб Одиссей (ст. 82–84): 'О вы, кто пребываете вдвоем в одном огне, / если я чем-то заслужил вас, пока был жив, / если я заслужил вас, < не знаю > многим или малым...'. O voi, che... 'о вы, кто'– торжественный зачин (таким же обращением начинается «Канцоньере» Петрарки); s'io meritai di voi 'если я заслужил вас'– фактически перевод слов Дидоны из «Энеиды» (ср. «Si bene quid di te merui» – Aen. IV, 317): Дидона умоляет Энея не покидать ее, и М. комментирует именно эту – «женскую» – партию. В «Комедии» речь Вергилия дана совсем в другой тональности, а в роли просителя, умоляющего о беседе с великими греками, выступает сам Данте (трижды в двух строках: ст. 65–66 – употребляя глагол с этим значением: priego, ripriego, priego). Анализу XXVI песни посвящена V гл. «Разговора»: «Я бы сказал, что в этой песни беспокойные, дергающиеся гласные»; ср. в ст. 79–81 повторяющиеся дифтонги: v*ói* (3 раза), merit*ái* (2 раза), ass*ái* (в*иющиеся*, з*аискивающие* и з*аикающиеся*).

По голосу Дант определял происхождение, судьбу и характер человека... В «Комедии» Данте и другие персонажи многократно по произношению опознают происхождение человека – что вполне обычно для Италии с ее отчетливыми диалектными различиями. Об этом, в сущности, и написаны «диалектологические» главы трактата Данте «О народном красноречии». Остальные качества, кажется, примышлены М.

X (с. 195–197)

Он преисполнен чувством неизъяснимой благодарности к тому кошничному богатству... Ко́шничный – от кошни́ца «большая плетеная корзина, кошель» (ср. разг.-прост. кошелка); слово, существующее в русском языке на правах диалектного (зафиксировано у Даля); в примечаниях А. А. Морозова (*26а*, с. 82) приводятся два примера его поэтического употребления (К. Батюшков, Вяч. Иванов); в статье Г. А. Левинтона они

дополняются другими цитатами и ссылками (С. Парнок, Инн. Анненский), «кошничный» рассматривается в этой работе как ивановский мотив у М., что подтверждает и приведенная цитата: «Она пришла с своей кошницей, / Пора свершительных отрад», которой А. Блок заканчивает статью «Творчество Вячеслава Иванова» (см.: *20а*, с. 217 и примеч. 217). Таким образом, «кошница» в русском языке обретает полноправную лексикографическую помету «поэт.». Как отметил однажды французский лингвист Ж. Марузо, учеников всегда удивляет странный союз двух стилистических помет «просторечное и поэтическое» (vulgaire et poétique), который им постоянно встречается в комментариях к школьным изданиям латинских авторов (Marouzeau J. Quelques observations sur la langue vulgaire // Le français moderne. 1954. № 4). В «Словаре русского языка XVIII века» «кошница» зарегистрирована как стилистически нейтральный славянизм; первый пример литературного употребления – 1772 г. в переводе (с французского) «ироической поэмы италианского стихотворца» Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». В этом же словаре зафиксировано и прилагательное «кошничный» (без примеров), отсутствующее в этой форме у Даля (хотя ряд производных от «кошница» в областных говорах представлен довольно широко).

...надо снять катаракту с жесткого зрения... – Цитата из Inf. XXXIII, 112–114: «levatemi dal viso i duri veli, / sì ch'ïo sfoghi 'l duol che 'l cor m'impregna, / un poco, pria che 'l pianto si raggeli» ‘снимите со зрения моего жесткие пелены (покровы), чтобы я мог хоть немного излить боль, что переполняет мое сердце, пока плач мой не замерзнет снова’. Просьба грешника, вмерзшего в ледяную корку (fredda crosta – ст. 109) Коцита, к проходящим Данте и Вергилию. Здесь эпитет «жесткий» перенесен с пелены или покровов (т. е. замерзшей корки льда) на «зрение», а сами ‘пелены’ названы «катарактой».

...чтобы щедрость изливающейся поэтической материи не протекла между пальцами, не ушла в пустое сито. Пустое сито – объединяет «кошницу», пословичное «решето» (носить воду в решете, решетом) и метафорическое описание «отбора слов» через мотив просеивания муки, веяния зерна и т. п. Ср. термин «коше́лить муку» – просеивать, перепускать на мельнице через кошель, «кошельная мука» – крупичатая (В. Даль).

Tutti dicean: Benedictus qui venis, / E fior gittando di sopra e dintorno, / Manibus o date lilia plenis. – ‘Все восклицали: «Благословен ты, грядущий!» – осыпая цветами сверху и разбрасывая их вокруг – «О, дайте лилий полными охапками!»’. В этой терцине две латинские цитаты (издатели их выделяют в итальянском тексте курсивом), одна из Евангелия, другая из «Энеиды». Benedictus qui venis – ‘благословен грядущий < во имя Господне >’ (Ин 12: 13, в церк.-слав.: Благословен грядый); в обоих источниках слова обращены к лицу мужского пола (к входу Иисуса в Иерусалим и к внуку Анхиза Марцеллу, душу которого Анхиз хочет осыпать лилиями и розами), но в «Комедии» этими словами ангелы встречают Беатриче. Данте сохраняет цитатную (и литургическую) формулу «блажен» (benedictus), но видоизменяет лицо глагола: в Вульгате ‘тот, кто грядет’ (qui venit), здесь 2-е л. (venis), а в цитату из Вергилия «Manibus date lilia plenis» (Aen. VI, 883) добавляет одно только междометие «о», вставив его в середину строки. Данте как персонаж «Комедии» еще не знает, чей приход встречают эти возгласы.

Стыдитесь, французские романтики, несчастные incroyables’ы в красных жилетах... Негативные отзывы М. о романтизме см. в статьях «Заметки о Шенье» и «Девятнадцатый век» (о последнем см.: *42*, с. 293). Красный жилет – знаменитая бытовая деталь из биографии Теофиля Готье. В частности, в красном жилете (производившем примерно такой же эффект, как через 85 лет – желтая кофта) он, по собственным воспоминаниям, был на премьере «Эрнани» Гюго (1830) – триумфе романтического театра. Сам Готье, конечно, был романтиком, но стал вдохновителем парнасцев (Бодлер, посвящая ему «Цветы зла», назвал его «непогрешимым поэтом», именно это его качество подчеркивал Гумилев). К романтическому эпатирующему дендизму М. применяет слово из предыдущей эпохи. Incroyables’ы, которых он склоняет по-русски, – это молодые франты времен Директории (1795–1799), но не авангардисты, а политические консерваторы (крайние монархисты). Они носили утрированные костюмы (откуда прозвище incroyables ‘невероятные’, ‘неправдоподобные’), манерно пропускали *r* в речи (так что в то время их прозвище произносили без *r*).

...он пишет под диктовку, он переписчик... Источником этого высказывания, как и других реминисценций «писания под диктовку», ср. у Ахматовой: «Ты ль Данту диктовала...»

(подробно проанализировано в статье: *110*, с. 33–35), является Purg. XXIV, 51–54. Разговор происходит между двумя поэтами; Бонаджунта Орбиччани, обращаясь к Данте, спрашивает: уж не того ли видит он, кто начал новый стих строкою «Donne ch'avete intelletto d'amore» («Вы, жены, те, кому любовь понятна»), на чтó тот ему: «Я есть один <из тех> кто...», и дальше идет знаменитое продолжение:

quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando.

'когда Амор одухотворяет меня, я отмечаю, и точно так, как он диктует мне внутри, обозначаю словами'. Ит. глаголы spirare 'вдохновлять (вдыхать в кого-то)' и significare тождественны соответствующим латинским; слово significare 'обозначать словами' встречается в Вульгате в тех контекстах, когда неизреченное Слово надо передать людям на их языке; в русском тексте Писания оно переводится глаголом «показывать», ср. начальный стих Апокалипсиса: Откровение Иисуса Христа, которое дал Ему Бог, чтобы показать рабам Своим... В латинском тексте: oportet fieri cito et significavit букв. 'надо, чтобы было оглашено (цитировано) и обозначало (словами)'. Уподобление поэта писцу (scriba) является топосом провансальской поэзии, который был унаследован итальянскими поэтами «сладостного стиля» и усовершенствован ими, возведен в главный принцип школы, для которой важна была не оригинальность, а верность, точное следование «Диктору» (Dittatore). Отмечено Э. Монтале, см.: *157*, с. 315–353; *158*, с. 2673. В средневековых спекулятивных грамматиках одним из центральных терминов был modus significandi 'способ обозначения'. Ср. у Данте: modo ... significando, где 'способ' и 'обозначение' соотносятся с разными субъектами – Богом Любви и Поэтом. «Переписчиком» (scriba) Данте называет себя в Par. X, 27, когда он – не в силах продолжать дальше свой рассказ – предоставляет читателю самостоятельно наслаждаться лицезрением тех материй, писцом которых он «сделался»: quella materia ond' io son fatto scriba (этот смысл полностью утрачен в переводе, ср.: «Предмет, который описать я взялся»). Поэзия как «написанное под диктовку» отражается и в средневековой терминологии, ср. лат. dictamen, ст.-ит. detti 'стихи', в немецком языке это значение удержалось в слове 'поэт' – Dichter. В случае М. эта традиция

осложняется тем обстоятельством, что М. едва ли не всегда (за пределами «Разговора») говорит о поэзии как устном создании, «пении»: «И, если подлинно поется / И полной грудью, наконец, / Всё исчезает – остается / Пространство, звезды и певец!» («Отравлен хлеб и воздух выпит...», 1913); «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель! Пошли вон, дураки!» («Четвертая проза») – ср. *22*, с. 596–598. Это противоречие отметила, но едва ли объяснила Н. Поллак (*164*, с. 6–10, см. также о теме голоса у М.: *165*, с. 173–175, 178–179, 186–187).

...он весь изогнулся в позе писца, испуганно косящегося на иллюминованный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора. Приор – в значении 'настоятель католического монастыря'. Речь идет о монастырском скриптории: переписчик взял книгу у приора и копирует ее.

Если взять это изумительное произведение под углом письменности, под углом самостоятельного искусства письма, которое в 1300-м году было вполне равноправно с живописью... ко всем уже предложенным аналогиям прибавится еще новая – письмо под диктовку... В 1300-м году – видимо, здесь подразумевается не точная дата, а начало Треченто – 1300-е годы. В связи с рассуждением о письме как искусстве, которое сродни живописи, нужно отметить, что в «Комедии» упоминаются имена двух известных иллюминаторов того времени, при этом важно, как они вставлены в текст. Данте вдруг встречает в «Чистилище» мастера Одеризи (который работал в Болонье, и там, как отмечают биографы, Данте мог познакомиться с ним); сцена узнавания описана как приятная неожиданность, можно сказать, со светской непринужденностью: «Ой, – восклицает Данте, – неужели это ты, Одеризи, честь и слава искусства, которое в Париже зовут "alluminar"» (фр. enluminer 'иллюминировать'). На это мастер, называя Данте «Frate» («брат», – монашеская форма обращения, в переводе Лозинского это передано как фамильярное – «братец»), отвечает, что вся слава в этом искусстве принадлежит не ему, а Франко из Болоньи, потому что те листы (carte), по которым он проходится своей кисточкой (pennelleggia), «более радостны» (Purg. XI, 79–83). Далее весь длинный пассаж, в котором говорится, среди прочего, о «смене модных течений» в современной живописи (ср. в гл. IV) и содержится цитированная М. «детская заумь» (гл. I), произносится от лица

Одеризи (ст. 82–117). Он заканчивает свою речь сентенцией о скоротечности мирской славы: 'Всё ваше величание (la vostra nominanza) – это цвет травы, которая приходит и уходит, а лишает ее цвета (discolora) то самое, благодаря которому она свéжей пробивается из земли'. По-итальянски «солнце» мужского рода (il sole), поэтому у Данте это передается оборотом 'тот, который'. В отрывке «Когда мужичонка...» М. переводит эту перифрастическую конструкцию как «то существо, которое» (гл. V). Принцип «письма под диктовку» рассматривается Дж. Контини в предисловии к изданию «Стихотворений» Данте (Introduzione alle *Rime* di Dante, 1938) как основополагающий для школы «сладостного нового стиля», поэтика которой зиждется на «объективации чувств», является «предметной» (poetica oggettiva) в противоположность аллегоризму, который разводит означаемые (*146*, с. 325, 329).

Перо называется «penna», то есть участвует в птичьем полете; чернило называется «inchiostro», то есть монастырская принадлежность; стихи называются тоже «inchiostri», или обозначаются латинским школьным «versi», или же, еще скромнее, – «carte», то есть изумительная подстановка вместо стихов страницы. Ит. penna – птичье перо и орудие письма. Inchiostro 'чернило', помимо буквального смысла – принадлежность монастырского скриптория, подразумевает здесь и «поэтическую» этимологию М., он разлагает его на составляющие: in + chiostro ('в монастыре'). В итальянском языке «чернило» получило свое название не по цвету 'черный' (как в большинстве языков), а по способу приготовления: составные элементы чернил смешивались посредством нагревания (греч. enkauston, лат. encaustrum, ср. энкаустика – живопись восковыми красками). У Данте это слово встречается дважды: в форме incostri 'стихи' (Purg. XXVII, 114) и incostro (Par. XIX, 8) в более широком значении – всё когда-либо написанное. Петрарка употребляет inchiostro (1 раз enchiostro) в устойчивом словосочетании с carta 'бумага, лист' (мн. число – carte). Процитируем один из таких примеров, образующий любопытную параллель к дантовскому gridai 'я выкрикнул' (цитируемому М. в гл. V и в эпиграфе к «Разговору»): vive voci m'erano interdette; / ond'io gridai con carta e con inchiostro... (Petrarca. Rime XXIII, 99) 'произносить слова мне было запрещено, и оттого я закричал бумагой и чернилом'. Лат. versus, ит. verso, мн. число (в обоих языках)

versi – стихи. В Средние века сочинение стихов вошло в школьный обиход преподавания латыни, это стало таким же обязательным школьным предметом, как в наших школах «сочинение», см.: *73*, с. 590–660. Ср. отчасти судьбу родственного слова в рус.: вирши.

Задолго до азбуки цветов Артура Рембо... Имеется в виду сонет А. Рембо «Гласные».

Sopra candido vel cinta d'oliva... Vestita di color di fiamma viva – явление Беатриче, но Данте-персонаж еще не знает, кто эта донна, так как ее лицо скрыто под белым покрывалом (velo). Этот стих Ахматова читала Мандельштаму наизусть, по-итальянски (см. ее «Листки из дневника»). В переводе Лозинского:

В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена
В зеленый плащ и в платье огне-алом.

Его порывы к краскам скорее могут быть названы текстильными порывами ... Краска для него распахивается только в ткани. См.: *137*, с. 241–269.

E come augelli surti di riviera... faciensi Or D, or I, or L, in sue figure – 'Как птицы, поднимающиеся от реки, как будто в здравие того, чем накормились вдоволь, собой вычерчивают круг или иную стаю, так и святые создания, что находились каждое внутри собственного света, летая, пели и складывали собою то D, то I, то L'. Сравнение птиц с буквами восходит к сходству журавлиного клина с заглавными греческими буквами: Υ, Λ, Δ, на чем основан греческий миф об изобретении алфавита Гермесом, см., напр., в латинской передаче Гигина: «Парки Клото, Лахесис и Атропос изобрели семь греческих букв <...> другие говорят, что это сделал Меркурий, глядя на полет журавлей, которые в полете чертят разные буквы» (Гигин. Мифы. СПб., 1997. С. 308–309 = Hyg. Fab. 277). Одним из непосредственных источников дантовского сравнения комментаторы называют Лукана, который, описывая стаю птиц, снимающуюся с берегов Стридона и направляющуюся к берегам Нила, говорит, что поначалу они образуют (в воздухе) разные фигуры, но потом начертанная буква теряется в их крыльях (перьях) (Phars. V, 711–716). Перевод Лозинского см. в примечаниях к гл. V, где М. говорил о «разбросанной азбуке», об элементах, «которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смысловые формулы». Возможно, это

и есть тот «неизданный закон», который появляется в концовке этой главы. Сравнение Данте отразилось у М. в стихе «Как журавлиный клин в чужие рубежи» («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», 1915) (см.: *161*, с. 39), последний, в свою очередь, использовал М. Лозинский в переводе «Комедии»: «Как журавлиный клин летит на юг» (об отмеченных цитатах см.: *64*, с. 270). Другой пример цитирования Мандельштама у Лозинского см.: *165*, с. 175.

Подобно тому, как буквы под рукой у писца... идут на приманку смысла, как на сладостный корм, – так же точно и птицы, намагниченные зеленой травой, то врозь, то вместе клюют что попало, то разворачиваясь в окружность, то вытягиваясь в линию... Это не перевод и не пересказ, так что автор волен отступать в своих обобщениях от цитируемого текста, но обращает на себя внимание тот же самый прием, что и в переводе цитаты об убегающем Брунетто: там М. превращает «зеленую ткань» в «зеленые луга», здесь слово pastura ‘корм’, созвучное слову «пастбище», – в «зеленую траву», опуская дантовских птиц на землю и заставляя клевать что попало.

...пестрая тосканская «schiera», то есть флорентийская толпа. К слову schiera см. коммент. к «птичьим сравнениям» (гл. III). Показательно, что в сочетании с птицами М. переводит слово schiera на рус. язык – стая («всё та же волнующаяся птичья стая»), а применительно к людям – оставляет его без перевода, подчеркивая тем самым «недостаточность» русского языка для адекватной передачи ит. volgare schiera (Inf. II, 105). Возможно, что мандельштамовское «толпокрылатый» (из черновиков к стихам на смерть А. Белого, 1934) преодолевает статичную массу рус. «толпа». Однако применительно к грамматике, к установленным ею законам и правилам, старотосканский язык (в терминологии Данте итальянский язык называется volgare ‘народный язык’) пребывает в таком же возбужденном движении: радуется корму (богатству, ср. начало главы), идет на приманку смысла, клюет что попало, как и наш русский.

Нет синтаксиса – есть намагниченный порыв, тоска по корабельной корме, тоска по червячному корму, тоска по неизданному закону, тоска по Флоренции. Смысл мандельштамовской тетрады «тоски» не вмещается в рамки разъяснительного коммент. Сама структура с опорным словом «тоска» навеяна «Кипарисовым ларцом» Инн. Анненского (1910), где

не менее десятка стихотворений названы: «Тоска возврата», «Тоска вокзала», «Тоска миража», «Тоска сада» и т. п. В самом общем виде заключительную фразу этой главы можно интерпретировать как тему греческого языка и его тайного воплощения в другом языке (см. выше примечания к гл. V). Она задана как четырехчленная парадигма, своеобразная партитура с пометой non legato ‘не связано’ – нет синтаксиса. Из четырех элементов этой «парадигмы» последний – тоска по Флоренции – является самым понятным, это «образцовый» пример тоски. Ср.: «если трудно быть изгнанником вообще, то изгнанником Флоренции быть трудно вдвое, вдесятеро, ибо велика тоска человека по Флоренции» (*91*, с. 29, – мотив, который, как известно, повторится в воронежских стихах: «И ясная тоска меня не отпускает / От молодых еще воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане» (из ст-ния «Не сравнивай: живущий несравним ...», 1937), «Чтобы в уши, в глаза и в глазницы / Флорентийская била тоска» (из ст-ния «Заблудился я в небе – что делать?..», 1937). О теме изгнания и специально о «тоске» см.: *110*, с. 59–63). Ср. также «негативное» замечание о синтаксисе в гл. V и XI и примечания к ним.

Червячный корм (трагический вариант «сладостного корма» в мандельштамовской интерпретации приведенной выше цитаты) в сочетании с *корабельной кормой* проецируется на гибель Одиссея. Анализу XXVI песни «Ада» М. уделяет больше всего внимания, но не касается кульминации этого плавания, когда обрушившийся смерч воды (turbo) погубил и корабль, и его кормчего. У Данте этот финал описывается с точки зрения Одиссея: это он видит (сидящие спиною к носу корабля гребцы не могли видеть этого момента), как столб воды обрушивается ‘на корабля передний край’ – del legno il primo canto. Корабль у Данте, названный метонимически legno (‘дерево’), уходит под воду носом вниз (la prora ire in giù):

От новых стран поднялся вихрь, с налета
Ударил в судно, повернул его
Три раза в быстрине водоворота;
Корма взметнулась на четвертый раз,
Нос канул книзу, как назначил Кто-то,
И море, хлынув, поглотило нас.
(«Ад» XXVI, 136–141)

Ит. canto ‘бок, сторона’ омонимически связано с canto ‘пение, песнь’. Идея двойничества Одиссея и Данте раскрывается в метафоре поэтического творчества как мореплавания, которой открывается вторая песнь «Рая»: O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d’ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca (Par. II, 1–3) – ‘О, вы, кто в маленьком суденышке, жаждущие слушать, держи́тесь поодаль (поотстаньте) от моего корабля (legno), что с песнею теперь выходит на просторы (cantando varca)’.

XI (с. 198–202)

Внутренность горного хрусталя, запрятанное в нем аладдиново пространство, фонарность, ламповость, люстровая подвесочность заложенных в нем рыбьих комнат – наилучший из ключей к уразумению колорита «Комедии». Семантическая однородность перечисленных «предметов» (горный хрусталь, фонарь, лампа, люстра), предложенных в качестве ключа к «Комедии», указывает на то, что имеется в виду не столько «цвет» (колорит), сколько «свет», причем не сам по себе, а по отношению к проводящей его прозрачной среде, которая, в свою очередь, мыслится как замкнутое, отграниченное от всего окружающего пространство. Ряд однородных членов замыкают здесь – в отличие от понятной, парадигматической «тоски по Флоренции» (см. примечания к гл. X) – непонятные «рыбьи комнаты». Включение в этот ряд «вместилища для рыб» мотивировано дантовским сравнением благих душ в Раю (представленных у Данте как отдельные субстанции света) с рыбами в садке:

Come ’n peschiera ch’è tranquilla e pura
traggonsi i pesci a ciò che vien di fori
per modo che lo stimin lor pastura,
sì vid’ io ben più mille splendori
trarsi ver’ noi... –
(Par. V, 100–104)

‘Как рыбы в чистом и спокойном садке устремляются ко всему, что им ни бросят извне, принимая это за корм (pastura), так я увидел стремящиеся к нам навстречу мириады блистаний (splendori)’. Эта цитата, в частности, объясняет, почему птицы у М. в переводе цитируемого им отрывка «E come augelli surti

di riviera...» «клюют что попало» (см. гл. X). Сема ‘прозрачной среды’ разворачивается, таким образом, от твердой субстанции (горный хрусталь) до жидкой (чистая стоячая вода пруда). Прозрачное твердое тело как идеальное пространство (или волшебное, ср. «аладдиново пространство» в данном ряду и «Аладдинова лампа» ниже), предуготовленное для приятия света, отсылает к цитате – тоже из «Рая», – где Данте говорит о луче света, «помещенном» в стекло, янтарь или кристалл:

E come in vetro, in ambra o in cristallo
raggio risplende sì, che dal venire
a l’esser tutto non è intervallo. –
(Par. XXIX, 25–27)

‘И как в стекле, в янтаре или в кристалле луч блистает так, что между его попаданием внутрь (приходом – venire) и заполнением всего (прозрачного тела) нет интервала’.

Аладдиново пространство. Помимо очевидной связи с волшебной лампой Аладдина, не менее очевидным представляется и то, что словосочетание это образовано по той же модели, что евклидово пространство, риманово пространство в геометрии. Если это так, то речь идет о гипотезе еще одного пространства – собственно сказочного или поэтического, что позволяет, в свою очередь, усматривать здесь противовес попыткам ученых увязать топологию «Божественной комедии» с новейшими данными точных наук XX века – полемику с Флоренским и теми математиками, на чьи интерпретации «Рая» опирается его «опыт» о Данте в «Мнимостях в геометрии».

Прелестные страницы, посвященные Новалисом горняцкому, штейгерскому делу... Новалис (настоящее имя Ф. фон Харденберг, 1772–1801) – один из наиболее значительных немецких романтиков первого поколения. Его главный (незаконченный) роман был напечатан издательством «Всемирная литература». См.: *114*, с. 64–86 (гл. 5). Штейгер (нем. Steiger) – горный мастер, ведающий работами на горном предприятии. О Новалисе см. специально: *165*, с. 65–66, 76–77, 215–216, 236. О влиянии Новалиса на Вяч. Иванова, существенном для М., и шире о минералогической теме у М. (прежде всего в «Грифельной оде» и «Разговоре») см.: *165*, с. 44, 48, 50, 107, 213, 215–216.

...вынужден был пойти на глоссолалию фактов. Глоссолалия (от греч. glossa – 'язык', букв. 'болтание языком') – произнесение (вследствие болезни, расстройства речи или экстатического состояния, прежде всего религиозного) бессмысленных звукосочетаний, которое, как правило, воспринимается говорящим, а отчасти и его окружением как говорение на каком-то языке (иностранном, ангельском, тайном и т. п.). Терминологически это слово употреблено у М. в статье «Слово и культура»: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного» (сопоставлено в книге: *144*, с. 19). В русской религиозной (особенно сектантской) традиции это называется «говорение языками» (ср. англ. the gift of tongues), что подразумевает чудо Пятидесятницы, когда Святой дух сошел на апостолов и они «заговорили языками» (обрели «дар языков»). Это явление вызывало большой интерес в науке 1910-х гг. как в контексте изучения сектантства и экстатических состояний, так и в связи с феноменом заумного языка и заумной поэзии. В данном контексте у М. этот термин употреблен просто как обозначение бессмысленного («нечленораздельного») нагромождения фактов.

Избранный Дантом метод анахронистичен – и Гомер, выступающий со шпагой, волочащейся на боку, в сообществе Вергилия, Горация и Лукана из тусклой тени приятных орфеевых хоров, где они вчетвером коротают бесслезную вечность в литературной беседе. Своевольный пересказ IV песни «Ада» (ст. 86–88), которую М. уже назвал «цитатной оргией»; в «Комедии» Вергилий не входит в четверку античных поэтов, он представляет их Данте, называя имена в следующем порядке: Гомер, Гораций, Овидий и Лукан. Римского поэта Марка Аннея Лукана (39–65) довольно часто путают с греческим писателем Лукианом (ок. 120 – ок. 190), если только это не опечатка в машинописи или обычная для М. оговорка. Лукиан у Данте не упоминается ни разу (и вообще дантовские тетрады устроены по другому принципу: 1 + 3 или 3 + 1). М. переиначивает всю цитату. В оригинале Гомер – как автор «Илиады» – «с мечом в руке» (con spada in mano). Ит. spada – меч, шпага; в итальянском переводе Библии (во времена Данте полного перевода еще не было) лат. 'меч' (gladium) везде переводится словом spada. Про длинную шпагу естественно сказать «на боку», в то время как короткий меч обычно помещается «на

бедре», ср. «возложите меч на бедро свое» (Исх 32: 27), «у каждого меч при бедре» (Песн 3: 8) и др.

...приятных орфеевых хоров. Ср. «хоры сладкие Орфея» (в ст-нии «В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920) и «хоры слабые теней» в ст-нии «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920), относящиеся к постановке оперы Глюка «Орфей и Эвридика». В последнем стихотворении сравниваются русская и итальянская речь («Слаще пенья итальянской речи / Для меня родной язык»), как и в «Разговоре» (см. об уступчивости итальянской речи). Данте упомянет Орфея позже (Inf. IV, 140) – без каких-либо эпитетов и пояснений, чуть подробнее он говорит о нем в «Пире» (Conv. II, I, 3).

Заключительные стихи IV песни указывают на привилегированное положение Лимба в структуре Ада: поэты покидают покой (la queta), чтобы направиться туда, где воздух дрожит (l'aura che trema) и нет ничего, что бы давало свет (non è che luca).

К каузальной причинности он брезглив: такие пророчества годятся свиньям на подстилку. «Каузальная причинность» – этимологическая тавтология: каузальность и есть причинность. Выпад против жесткой причинно-следственной зависимости как универсального метода, претендующего на объяснение всех связей и явлений в природе и обществе.

Faccian le bestie fiesolane strame... surge ancora in lor letame – 'Пусть фьезоланские скоты (bestie) сделают из самих себя strame, лишь бы не трогали растение, если таковое еще пробивается сквозь их навоз'; ит. strame – сено, солома, используемые как на корм скоту, так и в качестве подстилки (оба слова bestie и strame допускают разные варианты истолкования и перевода), так что проклятие Данте можно понять и как 'пожрут сами себя' (вместо соломы), и как 'подстелют сами себя'. В переводе Лозинского выбрано первое толкование: «Пусть фьезольские твари, как солому, / Пожрут себя, не трогая росток, / Коль в их навозе место есть такому». М. использует дантовскую филиппику против «безродных» фьезоланцев для выражения своего отношения к чуждому ему методу – условно говоря, к позитивистской науке.

Ее корешок не в словечке «как», но в слове «когда». Его «quando» звучит как «come». Наблюдение М. относится к употреблению союзов come 'как' и quando 'когда' у Данте. В староитальянском языке come часто употребляется в значе-

нии временнóго союза quando – не только у Данте и не только в поэтическом языке, но и в прозаическом (напр., у Боккаччо). В этой связи любопытно отметить, что Пушкин использует «подмену» одного союза другим в ст-нии «Подражание итальянскому»: «Как с древа сорвался предатель ученик, / Диявол прилетел». Русский пример показывает, что потенциальная возможность замены «когда» на «как» присуща языку вообще (по крайней мере, европейским языкам), а обратный случай – использование союза «когда» в значении «как», кажется, вовсе не встречается. М., однако, говорит не о синтаксических связях, координирующих временнóе соотношение между главным и придаточным предложениями, а о метафоре Данте в широком смысле, имея в виду его развернутые сравнения. Ниже он процитирует начало VI песни «Чистилища», начинающееся союзом quando: «Когда заканчивается игра в кости, проигравший в печальном одиночестве переигрывает партию...» (Purg. VI, 1–9), но то, что вся сцена, описанная в ст. 1–9, является сравнением со следующим эпизодом, раскрывается только в следующей терцине: 'Таким и я был в этой толпе...' (Tal era io in quella turba... – ст. 10–12). Читателю «Разговора» это неизвестно, но именно такого рода конструкции имеет в виду М., когда говорит, что его «quando» звучит как «come». Ср. также отрывок, цитированный в гл. VI, об отражении луча от поверхности воды: «Come quando da l'acqua o da lo specchio...» (Purg. XV, 16–21), и примечания. Это тоже сравнение, и оно начинается союзом 'как', вторая часть сравнения начинается с 'так' – в ст. 22, а между ними описание физического явления, начинающееся союзом 'когда'.

Овидиев гул ему ближе, чем французское красноречие Вергилия. Ср.: «в отличие от эпохи Средневековья и Возрождения, новое время часто смотрело на Энеиду с известным пренебрежением и поразительным непониманием (удивительно, что даже Мандельштам отдал дань ходячему мнению, когда писал о Данте: "Овидиев гул..."» (*110*, с. 56–57), ср.: *131а*. Не исключено, что Овидий сближается с Данте по признаку «изгнания» (*20а*, с. 227, примеч. 174). Высказывание М. о Вергилии, по всей вероятности, относится к Вергилию как персонажу «Комедии» (а не к нему как латинскому поэту, который был для Данте «светочем языка» – lume della lingua), и под красноречием здесь понимается французский политес, правила хорошего тона. Вергилий, например, не принимает

участия в словесных перепалках XXXII песни «Ада» (см. «словарик» «бурсацкой травли» в гл. VIII) – в этом эпизоде Данте просит учителя обождать в сторонке (ст. 82–84), пока он разбирается с итальянскими предателями на своем простонародном языке. Овидий же был излюбленным поэтом так называемого Средневекового возрождения, так что весь начальный период романских литератур называют иногда «веком Овидия». См., напр.: *167*; *152*, а также обширную статью о нем в «Дантовской энциклопедии» (*162*, с. 225–236). «Гул» означает спонтанную «народную» поэзию, ср.: «Вячеслав Иванов более народен и в будущем более доступен, чем все другие русские символисты <...> Ни у одного символического поэта шум словаря, могучий гул <...> колокола народной речи не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова» («Буря и натиск») – ср.: *21a*, с. 130, 155, примеч. 47. Ср. выше слово «гул» в переводе дантовского «пчелиного» сравнения (Inf. XVI, 1–3).

Trasseci l'ombra del primo parente / D'Abel suo figlio... E con Rachele, per cui tanto fé... – 'Он вывел оттуда тень первого прародителя, и Авеля, сына его, и Ноя, и Моисея – законодателя и законопослушника; <вот> Авраам патриарх и царь Давид, Израиль с отцом и с рожденными им и с Рахилью, ради которой он столь многое сделал'.

...если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей. Сорвались с гвоздей – действие, обратное «вколачиванью готовых гвоздей», именуемых «культурно-поэтическими» образами (гл. I).

Quando si parte il gioco de la zara... e così da la calca si difende – «*Когда заканчивается игра в кости... и при помощи рукопожатий освобождается от назойливых приставал...*» – близкий к тексту пересказ цитируемого отрывка. Данте описывает азартную игру в кости «дзара» (zara, прованс. azar 'игральная кость', откуда и происходит само слово «азарт»; в рус. – из фр. hasard). Игра эта, пришедшая с арабского Востока, была очень популярна в средневековой Европе; в ученом трактате болонского юриста середины XIII в. она приводится в качестве примера мнимой щедрости: удачливому игроку полагалось делиться выигрышем со всей компанией, и он «щедро» раздавал свою легкую наживу другим.

И вот «уличная» песнь «Чистилища» с ее толкотней назойливых флорентийских душ... в-третьих, снова сплетен... Продолжение разговора о VI песни «Чистилища»: Данте

пробирается сквозь густую толпу убиенных, перечисляет имена, почти ничего не сообщая о тех, кого он узнает в этой толпе; ее этнический состав – довольно пестрый, но тосканцы преобладают в ней. Весь эпизод (ст. 10–24) дан как жанровая бытовая зарисовка (ср. выше в гл. VI о «газете»), которая должна впечатлять количеством, а не подробностями биографий или характерами; все просят Данте отмолить их грехи, ведь все они умерли насильственной смертью, без церковного покаяния.

...альциона, вьющаяся за батюшковским кораблем. Подразумевается ст-ние Батюшкова «Тень друга»: «За кораблем вилася Гальциона» (Гальциона / Альциона обычно понимается как «чайка»).

...Вот, вот, посмотрите: идет старый Марцукко... Пьетро де ла Брочья совсем напрасно отрубили голову... Да вот, кстати, он сам – подойдем, спросим... М. «инсценирует» этот эпизод, включая в пересказ сведения из комментария. Единственный из этого мартиролога, кто умер естественной смертью, это «добронравный» или «благочестивый» Марцукко (lo buon Marzucco). Самого Марцукко Скорниджани, политического деятеля, занимавшего важные государственные посты в Пизе, в толпе нет, его имя упоминается только в перифрастическом описании его сына Гано – «того из Пизы», кто стал причиной проявленной им стойкости. Сын был убит по приказу графа Уголино в борьбе за власть в этом городе. На похоронах сына, как сообщают источники, он держался стойко, не проронил ни одной слезы и, как свидетельствует его биография (он неожиданно принял монашеский постриг и последнее десятилетие XIII в. провел во Флоренции, в Санта Кроче), не поддался мстительным чувствам. Пьетро де ла Брочья (Пьер де Бросс) – камергер французского короля Филиппа III, был обвинен в заговоре по навету Марии Брабантской, второй жены короля, и повешен в 1278 г.; считается, что таким образом Мария Брабантская отомстила де Броссу за то, что двумя годами раньше он обвинял ее в отравлении наследника престола, сына первой жены короля, который умер при загадочных обстоятельствах.

...нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направление дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве.

«Исполнительский порыв» – видимо, производное от «виталистического порыва», в то же время, как показывает контекст, он обращен к «собеседнику». Интерпретации этого места в терминах лингвистики и поэтики посвящена работа Я. И. Гина: «Очевидна многозначность эпитета “обращающийся” – это материя и превращающаяся, и обращенная к кому-то» (*79*, с. 52–59; см. также: *80*, с. 95–108). Гин комментирует и трактовку дательного падежа как «направленного» (вслед за классическими трактовками А. М. Пешковского и Р. О. Якобсона), и его функции в поэзии, прежде всего у самого М. Ранее О. Ронен применил эти формулировки М. к анализу падежей в «Грифельной оде» (*165*, с. 41, 43, 172).

ПРОЗА

Шум времени

Ленинград. 1924. № 5. С. 19–25 (в сокращении). Полностью: Мандельштам О. Шум времени. Л.: Время, 1925. Второе изд.: Мандельштам О. Египетская марка. Л., 1928. Копия фрагментов двух глав рукой Н. М. (АМ). Печ. по второму изданию с поправками по первому полному. Писался летом 1923 г. для изд-ва «Россия» (*30*, с. 278). После нескольких неудачных попыток издать книгу удалось благодаря главе изд-ва «Время» Г. П. Блоку, который сам был автором воспоминаний, где «есть стилевое и мировоззренческое сходство с книгой Мандельштама» (*6*, с. 166). В России отклики на книгу были немногочисленны. Н. Лернер писал: «Мы подавлены громадой идейных обобщений и обилием исторических фактов, но у нас крайне редки психологические документы, в которых полно и ярко запечатлены настроения той или иной эпохи. К таким произведениям принадлежат и “Былое и думы” Герцена, “История моего современника” Короленко, воспоминания Овсянико-Куликовского. К этому роду относятся и мемуары О. Мандельштама...» (Былое. 1925. № 6. С. 244). Из зарубежных выделим рецензию Д. Святополк-Мирского: «“Шум времени” – одна из трех-четырех самых значительных книг последнего времени, а по соединению значительности содержания с художественной интенсивностью едва ли не ей принадлежит первенство» (Соврем. записки. Париж, 1925. № 25. С. 542).

Музыка в Павловске (с. 205–208)

Глава содержит тематические переклички со ст-нием «Концерт на вокзале» (1921).

Я помню хорошо глухие годы России. Полемически отнесено к строкам Блока «Рожденные в года глухие Пути не помнят своего», обращенным к поколению 1890-х гг., акмеистам в частности, см.: *26*, с. 121, 122, 129.

...разговоры о Дрейфусе, имена полковников Эстергази и Пикара... В 1899 г. возобновился процесс А. Дрейфуса, осужденного в 1894 г. по обвинению в шпионаже. Процесс 1894 г. был инспирирован антисемитскими силами, недовольными увеличивающимся количеством офицеров-евреев во французской армии; материалы дела были фальсифицированы. Полковник М. Ж. Пикар, начальник контрразведки, разоблачил действительного шпиона – Эстергази, опубликовал документы в печати, за что был арестован. По процессу 1899 г. Дрейфус был вновь осужден; помилован указом президента Лубе в том же году; оправдан судом в 1906 г.

«Крейцерова соната» – повесть Л. Толстого, поднимала вопросы чувственной любви во взаимоотношении к христианской морали (опубл. 1891).

Павловский вокзал – здание близ станции, вмещавшее концертный зал. К зданию примыкали оранжереи. Разрушено во время Великой Отечественной войны.

Буфы – пышные складки на рукавах.

Капули и «кок» – прически, первая – в виде завитой челки (по имени певца В. Капуля), вторая – с зачесанными кверху волосами. «Кок» – от франц. coq («петух»).

Дирижер Галкин Николай Владимирович (1850–1906) проводил концерты в Павловске с 1892 по 1903 г.

Элизий – часть загробного царства, где находятся души героев и праведников.

Увертюра двенадцатого года – «Торжественная увертюра “1912 год”» П. И. Чайковского.

...мы сделались павловскими зимогорами. Семья жила в Павловске с 1894 по 1896 г. (приблизительно), после того как отец, получив звание купца I гильдии, приобрел право проживания в Петербурге и его дворцовых пригородах.

Фигнер Николай Николаевич (1857–1918) – выдающийся певец (лирико-драматический тенор).

«Нива»... «Всемирная новь»... «Вестник иностранной литературы»... «Всемирная панорама» – журналы.

...опыт... Фуко. Этот опыт, доказывающий вращение Земли вокруг своей оси, был поставлен в 1851 г. За опыт Л. Фуко был награжден орденом Почетного легиона.

Чертов остров – место заключения А. Дрейфуса.

Костел Екатерины – храм Св. Екатерины на Невском проспекте.

...père Лагранж, отец Лагранж – католический священник в храме Св. Екатерины.

...«gala» или «бенефис» – концерт с участием лучших сил; концерт в честь (или в пользу) одного из участников.

Каретка – одноконный экипаж.

Ребяческий империализм (с. 208–211)

Конный памятник Николаю I против Государственного Совета – на Исаакиевской площади, напротив Мариинского дворца, где проходили заседания Государственного совета.

...замшенный от старости гренадер. Охрану у памятника несли ветераны гвардии в форме роты «дворцовых гренадеров».

...красная лютеранская кирка – немецкая реформатская церковь, на месте пересечения Крюкова канала с Большой Морской ул. Здание перестроено в светское в 1930-е гг.

...голландский Петербург эллингов и нептуновых арок с морскими эмблемами. Речь идет о Новой Голландии и находящейся рядом Галерной верфи (Новом Адмиралтействе). Эллинг – место на берегу со специально устроенным фундаментом, где строится корпус судна. Под «нептуновой аркой» подразумевается, вероятно, арка Новой Голландии, сооруженная по проекту С. И. Чевакинского и Ж. Б. Валлен-Деламота в конце XVIII в.

...казармы гвардейского экипажа – Крюковские (Морские) казармы.

...кариатиды Эрмитажа – фигуры атлантов в портике Нового Эрмитажа (кариатидами в архитектуре называют женские фигуры, поддерживающие перекрытия).

...таинственной Миллионной. Эта улица, соединяющая Дворцовую площадь с Марсовым полем, была застроена почти исключительно зданиями дворцов и государственных учреждений.

...дырявый лес знамен. В Казанском соборе на стенах вывешены 107 трофейных (1812 года) французских знамен.

...тротуар с цепочками. Цепочками был огражден сквер перед собором.

...майский парад на Марсовом поле... кавалерийскую лаву. Кавалерийская лава – строй кавалерии в атаке, демонстрацией ее завершался майский парад.

...летняя канавка. Вероятно, имеется в виду Лебяжья канавка.

...по случаю похорон наследника – речь идет, по-видимому, о похоронах Георгия Александровича Романова, скончавшегося 28 июня 1899 г. (установлено А. А. Морозовым).

...конногвардейскими латами... римскими шлемами кавалергардов. Латы (кирасы) – нагрудные металлические пластины, шлемы с орлами – те и другие входили в парадную форму кавалергардов и конногвардейцев; латы и шлемы входили в экипировку конницы в эпоху Римской империи.

...на Благовещенье – 25 марта ст. стиля. Полковым храмом конногвардейцев был Благовещенский собор.

...спуск броненосца «Ослябя» состоялся на верфи Нового Адмиралтейства в октябре 1898 г. Это событие получило символическое значение в «Петербургских строфах» (1913): «Чудовищна – как броненосец в доке – Россия отдыхает тяжело».

...лайки и опойки – выделанные овечьи (или козьи) и телячьи шкуры. Отец М., как и его дед, был мастером-кожевенником.

Бунты и француженки (с. 211–214)

Дни студенческих бунтов у Казанского собора всегда заранее были известны. Казанская площадь после 1876 г. была традиционным местом политических демонстраций. Когда М. был зрителем одной из них, точно установить не удается – возможно, 4 марта 1901 г.

Михайловский манеж – здание, предназначенное для выездки лошадей в зимнее время, находится вблизи Инженерного замка. Ныне – Зимний стадион.

Похороны Александра III состоялись 20 ноября 1894 г.

Итальянский посланник – Карло Альберто Маффеи ди Баглио (1834–1897, умер 4 марта ст. стиля), посол Италии в России. Итальянское посольство находилось в 1897 г. по адресу: Мойка, д. 86.

...английского магазина... жокей-клуба. «Английский магазин (Никольс и Плинке)», «Жокей-клуб (Конгиссер и К°)» – фешенебельные магазины на Невском проспекте.

...песенка о Мальбруке – «Мальбрук в поход собрался...», французская песенка о неудачливом английском полководце герцоге Мальборо.

Иль-де-Франс – департамент в центре Франции.

...однообразной красивости пехотных ратей и коней. Автор пользуется строками пушкинского «Медного всадника»:

Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красивость...

...покров, накинутый над бездной – из ст-ния Тютчева «День и ночь».

Вейки – финны-извозчики на легких санках, съезжавшиеся в Петербург на Масленичные гулянья.

Рош-Гашана – Новый год по еврейскому календарю.

Йом-Кипур – Судный день, еврейский религиозный праздник.

Книжный шкап (с. 214–219)

...на Ключевой улице... у дедушки и бабушки. Это были родители отца – Мерэ Абрамовна и Беньямин Зунделович, жили в Риге по адресу: Ключевая ул. (Шпреенштрассе, ныне ул. Авоту), д. 6 (*50*, с. 94). Мать М. – Флора Осиповна Вербловская (ок. 1866–1916), отец – Эмиль (Хацкель) Беньяминович Мандельштам (ок. 1856 – 1938).

...дубовое кустарное кресло с балалайкой и рукавицей и надписью на дужке. Кресло сохранилось в семье брата, Евгения Мандельштама.

...русская история евреев – возможно, следующее издание: История еврейского народа: Для еврейской школы и семьи. Ч. 1. 2-е изд. Одесса, 1901.

Торговая улица (ныне Союза печатников) идет параллельно Офицерской ул. (ныне Декабристов) – от Крюкова канала до Дровяного пер.

Кёрнер Карл Теодор (1791–1813) – немецкий поэт-романтик, драматург. Участник войны против Наполеона, убит в битве при Гадебуше.

Пушкин в издании Исакова семьдесят шестого года. В 1876 г. в издании Я. А. Исакова, в серии «Классная библиотека. Литературное пособие для средних учебных заведений», вышли три книги Пушкина – «Борис Годунов», «Полтава», «Медный всадник» (все – с примечаниями В. Я. Стоюнина).

...к журчанию речей. Заимствовано определение Пушкина «Мои стихи, сливаясь и журча...» из ст-ния «Ночь» (*42*, с. 126).

...цветовая азбука Рембо – сонет А. Рембо «Гласные», где буквы гласных ассоциированы каждая со своим цветом.

Бабушка. Речь идет о бабушке с материнской стороны, Софье Григорьевне Вербловской, она в 1910-е гг. жила в семье Мандельштамов.

Дневники и письма Надсона издавались (в одном томе с прозой) в 1912 и 1913 г.

...с его идеалом и Ваалом. Обыгрываются образы ст-ния С. Надсона «По следам Диогена»:

Люди-братья! Когда же окончится бой
У подножья престола Ваала
И блеснет в небесах над усталой землей
Золотая заря идеала!

Милль Джон *Стюарт* (1806–1873) – видный английский экономист, автор «Основ политической экономии» (переведены на русский язык Чернышевским).

...с густою педалью, замирая на piano – т. е. подчеркнуто и с паузами в тихих местах.

...львиный Антон – Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894).

Бокль Генри Томас (1821–1862) – английский историк; решающим фактором движения истории считал интеллектуальное развитие человечества и накопление практических знаний. Изучение трудов Бокля в среде интеллигенции в опи-

сываемое время было распространенным, ср. в ст-нии «Балет» Некрасова: «Не всё читать вам Бокля. / Не стоит этот Бокль / Хорошего бинокля» (наблюдение Г. А. Левинтона).

...«сгорел»... Так говорили о Гаршине... Писатель В. Гаршин, потрясенный казнью революционера И. О. Млодецкого, покончил с собой в 1888 г.

Венгеров Семен Афанасьевич (1855–1920) – историк русской литературы и общественной мысли; библиограф. Степень родства – двоюродный брат матери (*35*, с. 236). Имеются биографические сведения о связях матери с сестрами Венгерова – Изабеллой и Зинаидой.

...о героическом характере русской литературы. Подразумевается труд Венгерова «Героический характер русской литературы» (1911).

Финляндия (с. 219–221)

...в Максимилиановском переулке... на Офицерской... на Загородном. В Максимилиановском пер. (ныне пер. Пирогова), д. 14 семья жила в 1897–1898 гг. Переулок начинался от Вознесенского пр., в перспективе которого виден памятник Николаю I. На параллельно идущей Офицерской ул. (ныне Декабристов), д. 17, Мандельштамы жили в 1899–1900 гг.; на Загородном проспекте – по нескольким адресам в 1910-е гг.

...поблизости от «Жизни за царя» – т. е. поблизости от Мариинского театра, на сцене которого шла названная опера.

Териоки – ныне г. Зеленогорск.

...небритый и зеленоглазый, как его называл Блок – в ст-нии «В дюнах».

Шариковы. Подлинную фамилию – Кушаковы и сведения об этой семье привел в воспоминаниях младший брат М., Евгений (*27*, с. 126). Имя отца – Исаак Кушаков (ок. 1850 – ок. 1908); адрес – Pietarinkatu, 18; имя «хозяйки» (жены) – Анна, а также имена детей назвал в своей работе Бен Хелман (*59а*, с. 274).

...из николаевских солдат-евреев... в чистой от евреев Финляндии. Евреев стали призывать в армию с 1827 г., при Николае I. После отбытия воинской повинности солдаты-евреи приобретали право селиться вне черты оседлости.

Sekkatawaarakayppa. Правильно: Sekatavarakauppa (*фин.*) – бакалейная лавка.

Гостиница Бельведер, где потом собиралась Первая дума. В 1906 г., не подчинившись указу императора о роспуске I Государственной думы, в Выборг съехалась часть ее депутатов, которые приняли «Выборгское воззвание» с призывом о неподчинении властям.

...картинка: простоволосая девушка Суоми... «Закон». Воспроизводилась также на открытках, см. иллюстрацию 3, с. 637. Автором этого «знаменитого нелегального политического рисунка», созданного в 1899 г. в ответ на попытку русифицировать финские законы, был Edvard Isto (*59а*, с 276).

Хаос иудейский (с. 221–226)

Ссылаясь на происхождение из местечка Шавли. В Шавельском уезде находились Жагоры – родовое гнездо Мандельштамов. Вероятно, девушка была дальней их родственницей – по еврейским законам, родственники связаны обязанностью оказывать помощь друг другу.

...еврейский квартал: он начинается как раз позади Мариинского театра... Там, на Торговых, попадаются еврейские вывески... Синагога... теряется среди убогих строений. Квартал располагался вокруг Литовского рынка (на месте которого в советское время построен Дворец культуры им. Первой пятилетки и школа). На Торговых – в районе Торговой ул. (см. выше). Синагога открылась в 1893 г., вблизи пересечения Большой Мастерской ул. (ныне Лермонтовский пр.) и Офицерской ул.

...за тюремным ангелом... Литовского замка. Литовский замок служил городской тюрьмой; здание было увенчано фигурами двух ангелов, несущих крест. Сгорел во время Февральской революции.

Камилавка – высокий головной убор раввинов.

...расколотый какой-то древней бурей на мужскую и женскую половину. В синагоге женские места отделены от мужских.

Кантор – главный певец, ведущий хор в синагоге.

Барон Гинцбург... Варшавский... Барон Гинцбург Гораций Осипович (Герцель Евзелевич, 1833–1909) – банкир; обще-



Илл. 3. **Финляндия.** Рисунок Э. Исто.
Лицевая сторона почтовой карточки начала XX века.

ственный деятель; глава еврейской общины Петербурга. Варшавский – вероятно, сын Абрама Моисеевича Варшавского (1821–1888) – банкира, финансиста, общественного деятеля.

Гердера, Лейбница и Спинозы. Гердер И. Г. (1744–1803), немецкий философ-просветитель; Лейбниц Г. В. (1646–1716), немецкий философ-идеалист; Спиноза Б. (1632–1677) – нидерландский философ-материалист.

...в Гамбурге... Где-то поблизости Спиноза разводит в банке своих пауков. Поблизости – в Гааге, где Спиноза жил на двести лет раньше; о забавах с пауками сообщал его биограф Колерус (рус. перевод: Колерус И. Жизнь Б. де Спинозы. Переписка Бенедикта де Спинозы. СПб., 1891).

Высшая талмудическая школа. Речь идет, вероятно, об одной из берлинских ешив, которые являлись высшей ступенью религиозного образования у евреев (*11*, с. 17).

...конспиративную молочную лавку на Караванной, откуда подводили мину под Александра. Здесь неточность: минный подкоп велся народовольцами из лавки Кобозева на Малой Садовой. Ул. Караванная (ныне Толмачева) связана с историей народовольческого движения тем, что на ней полицией был схвачен А. Желябов.

Ферейны (от нем. Verein – общество) – члены певческого общества.

...черно-желтый шелковый платок – ритуальная накидка для молитвы, талес (обычно белого или кремового цвета, на которую нашивались черного цвета бахрома и шестиконечные звезды).

...немецкого чопорного Бильдерлингсгофа... еврейского Дуббельна... барон... Фиркс... в Майоренгофе. Перечисляются местечки вдоль Рижского взморья: Бильдерингсгоф (Булдури), Дуббельн (Дубулты), Майоренгоф (Майори); назван владелец земель в Майоренгофе барон Э. О. Фиркс (*50*, с. 95).

Марш прекрасной Каролины – вероятно, «Каролиненгалоп» Иоганна Штрауса-старшего (*35*, с. 240).

«Смерть и просветление» – симфоническая поэма Рихарда Штрауса.

Патетическая симфония Чайковского – симфония № 6.

...желание Неточки Незвановой у Достоевского услышать скрипичный концерт за красным полымем шелковых занавесок. Речь идет об эпизоде из повести «Неточка Незванова».

...к шелковому пожару Дворянского собрания и тщедушному Скрябину... скрипичным лесом «Прометея». Речь идет о концертном зале Дворянского собрания на Михайловской площади – ныне Филармонии – и исполнении в нем, с участием автора, поэмы «Прометей» на премьере 9 марта 1911 г.

Концерты Гофмана и Кубелика (с. 226–228)

Гофман Иосиф (1876–1957) – выдающийся польский пианист. В России гастролировал в 1896–1913 гг.

Кубелик Ян (1880–1940) – чешский скрипач-виртуоз. Гастролировал в России начиная с 1901 г.

Трабанты Михайловской площади. Здесь, вероятно, имеются в виду фанатичные меломаны, дежурящие на площади в ожидании своего кумира (драбант, трабант – от нем. Trabanten, помощник, телохранитель).

Тенишевское училище (с. 228–233)

На Загородном, во дворе огромного доходного дома – по адресу: Загородный пр., 17.

Помню торжество... приехал Витте – на акт освящения собственного здания училища 8 сентября 1900 г. Министр финансов С. Ю. Витте присутствовал на акте по долгу службы – училище, будучи «коммерческим», находилось в ведении его министерства. Дата отмечалась в училище ежегодно, см. в тексте: *праздники в честь меда и счастья образцовой школы.*

Про Витте... говорили, что у него золотой нос. В этой шутке обыгрывается «золотая» интуиция («нюх») министра, подразумевается его эффективная финансовая политика, перевод рубля на обеспечение золотом.

...на Моховой, в собственном амфитеатре... Точный адрес: Моховая ул., д. 33–35. Актовый зал училища был спроектирован как амфитеатр.

Врениус Александр Самойлович (1832–1910) – выдающийся гигиенист, основатель отечественной школьной гигиены; штатный врач Тенишевского училища.

Нестле – швейцарская фирма, производившая консервированное сгущенное молоко.

Князь Тарханов Иван Рамазович (1846–1908) – ученый-физиолог, преподаватель Тенишевского училища.

Литературный фонд – Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым (образовано в 1859 г.).

Исай Петрович Вейнберг (правильно: Петр Исаевич Вейнберг, 1831–1908) – поэт и переводчик, председатель Литературного фонда. Далее следует цитата из его ст-ния «Море».

Самойлов Павел Васильевич (1866–1933) – актер Александринского театра.

Ведринская Мария Андреевна (1877–1947) – актриса Александринского театра.

«Я пришел к тебе с приветом...» – ст-ние Фета.

Юридическое общество при Санкт-Петерб. ун-те существовало с 1876 г. Издавало журнал «Вестник права».

Максим Максимович *Ковалевский* (1851–1916) – выдающийся юрист, сторонник английской системы государственного устройства (что имеется в виду под словами *проповедовал оксфордскую законность*).

Петрункевич Иван Ильич (1844–1928) – юрист, политический деятель; один из основателей партии кадетов, депутат 1-й Государственной думы.

Когда кругом снимали головы. Автор имеет в виду, по-видимому, период октября – декабря 1905 г.

Родичев Федор Измайлович (1856–1933) – экономист, общественный деятель; один из основателей партии кадетов, депутат 1-й Государственной думы.

...со Стасюлевичем («Вестник Европы»). Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826–1911) – русский историк, журналист, публицист, общественный деятель либерального направления. Издавал и редактировал журнал «Вестник Европы» с 1866 г.

Николай Федорович Анненский (1843–1912) – экономист, политический деятель. В 1906 г. один из создателей и руководителей Трудовой народно-социалистической партии – выделившегося из партии эсеров ее правого крыла.

Батюшков Федор Дмитриевич (1857–1920) – литературовед, общественный деятель; профессор Санкт-Петерб. ун-та.

Овсянико-Куликовский. См. примечания «Выпад».

«O, Tannenbaum, o, Tannenbaum!» – «О, елочка, о, елочка!» – немецкая народная рождественская песня.

...сын камергера, Воеводский Сергей Николаевич – из училища выбыл в 1905 г. Впоследствии – военный летчик, погиб в Первую мировую войну.

Ванюша Корсаков... Барац... Зарубин... Пржесецкий... Слободзинский... Надеждин. Корсаков Иван Павлович (род. 1890), Барац Владимир Семенович (род. 1889), Зарубин Леонтий Константинович (род. 1889), Пржисецкий Антон Иосифович (род. 1889), Слободзинский Сергей Николаевич (род. 1889), Надежин Анатолий Алексеевич (род. 1889) – одноклассники М. в 1905/1906 учебном году.

Братья Крупенские – Иларион и Николай, учились в Тенишевском до 1904 г.

Острогорский Александр Яковлевич (1868–1908) – педагог; по образованию юрист. При основании училища выдвинул проект его организации как «свободной» («образцовой», «новой») школы, с моментами утопического характера – без оценок, кондуитных журналов, переходных экзаменов, ср. в тексте *«гуманистические турусы на колесах»*. После революции 1905 г. учебно-воспитательный процесс по инициативе Острогорского был пересмотрен.

Он любил Блока (а в какую рань!) и печатал его в своем «Образовании». В журнале «Образование», редактировавшемся Острогорским, стихи Блока печатались с 1907 г.

...дети на портретах Серова. Имеется в виду картина В. Серова «Дети».

Сергей Иваныч (с. 233–236)

Сергей Иваныч – Сергей Иванович Белявский (1883–1953). Окончил математическое отделение Санкт-Петерб. ун-та в 1906 г. (Соч. Т. 2, с. 395).

...«jeu de paumme» меншиковского университета – корпус «Же де пом», старое здание Физического института. Ранее принадлежал 1-му кадетскому корпусу, располагавшемуся во дворце Меншикова. В «Же де пом» в 1905 г. проводились «наиболее многолюдные и наиболее конспиративные собрания» (*32*, с. 18).

Невский... погрузился в кромешную ночь. Электрическое освещение было выключено во время всеобщей забастовки, предшествовавшей 17 октября 1905 г.

Много их было, репетиторов революции. М. обыгрывает метафору Ленина из работы «Детская болезнь “левизны” в коммунизме», в которой революция 1905 г. названа «генеральной репетицией» Октябрьской революции.

Один из моих друзей... говорил: «Есть люди-книги и люди-газеты». Подразумевается Н. Гумилев, писавший так в одном из «Писем о русской поэзии» (А. 1914. № 1/2. С. 123–124).

...писали реферат о причинах падения Римской империи. Писание рефератов входило в методику преподавания Тенишевского училища; тема относилась к программе по всеобщей истории (экзамен был сдан 9 апр. 1906 г.).

...неаполитанская Собачья пещера из физики – известная с древности «Собачья пещера» вблизи Неаполя. Нижний слой воздуха в ней содержит большой процент углекислоты, из-за чего мелкие животные, попадая в нее, погибали.

...гороховые шпики – полицейские сыщики (филеры), ведущие слежку. Одевались в пальто неброского неопределенного цвета.

...гражданские и военные звания первых пяти степеней. Имеются в виду степени «Табели о рангах» Российской империи.

...о неминуемом в такой-то день погроме петербургской интеллигенции. Погромы, организованные с ведома императора, начались в городах России с 19 октября 1905 г.; было убито более 3 тыс. человек. Слухи о возможном погроме в Петербурге обсуждались в газетах в конце октября.

...он... служит ассистентом на Пулковской вышке в астрономической обсерватории. Эти сведения относятся к 1909 г.

Юлий Матвеич (с. 236–238)

Юлий Матвеич... и нашу он выбрал для своей деятельности, как чрезвычайно трудную и запутанную. О Ю. М. Розентале см. также: *27*, с. 123–124.

...до смешного напоминающая Бисмарка. Бисмарк Отто фон (1815–1898), князь, государственный деятель Германии. Один из главных организаторов Тройственного союза 1882 г., направленного против Франции и России.

Меньшиков и Ренан. Меньшиков Михаил Осипович (1859–1918, расстрелян) – в 1901–1917 гг. ведущий публицист

газеты «Новое время», поборник государственно-охранительной политики, один из создателей Всероссийского национального союза; в 1904–1909 гг. проповедник расового антисемитизма, автор статей о «еврейской опасности» и «инородческой угрозе», закрепивших за ним репутацию «черносотенца» и аналогичную за «Новым временем». Ренан Ж. Э. (1823–1892) – французский филолог-востоковед, писатель; автор «Истории происхождения христианства» (рус. перевод в 7 т., 1864–1907).

...лет через тридцать после первой поездки, очутившись в Париже, ни за что не хотел идти ни в какой ресторан, а всё искал какой-то «Кок-Дор». Розенталь сопровождал М. в Париж и, как видно из цитированного места, некоторое время прожил там вместе с М., см. письмо 2 и примеч. в т. 3 наст. изд.

..как бальзаковский старик. Вероятно, имеется в виду судьба отца в романе Бальзака «Отец Горио».

Умирающего Юлия Матвеича выгнали из купеческого кабинета на... дачке. Об этом см. также: *27*, с. 124.

Эрфуртская программа (с. 238–241)

В. В. Г. – Владимир Васильевич Гиппиус (1876–1941) – поэт, литературный критик; преподаватель истории русской литературы в Стоюнинской гимназии и Тенишевском училище (с 1906 г.).

Чего ты читаешь брошюры? Ну какой в них толк? В актовой речи 8 сентября 1907 г. (Рус. школа. 1907. № 11) Вл. Гиппиус отмечал «поразительный успех брошюрной литературы политического содержания и распространившееся чтение газет» и выяснял необходимые педагогические меры: «Что касается до крайности возбужденного интереса к совершающимся на наших глазах политическим событиям, то, с точки зрения подъема гражданского чувства, он должен быть, разумеется, поддержан со всей силой педагогического влияния, но он не может быть предоставлен своему собственному течению, как склонны это допускать некоторые в увлечении подъемом гражданского инстинкта. Как всякий преждевременно пробудившийся инстинкт, и гражданский – надлежит до времени ввести внутрь сознания и там дать ему развиться и окрепнуть».

«Физика» Краевича – школьный учебник физики К. Д. Краевича.

Кэпстен – сорт табака.

...тенишевской оранжереи на курьих ножках. Оранжерея в Тенишевском училище размещалась в крытом проходе между корпусами на уровне второго этажа; снизу опиралась на металлические конструкции, откуда сравнение с «курьими ножками».

«Весы» – журнал, издававшийся в Москве А. С. Поляковым в 1904–1909 гг.; в «Весах» печатались почти исключительно поэты-символисты.

...шлак и стальные стружки с Обуховского завода. По неуточненным данным, в программу 8-го класса училища были включены часы практики, которую ученики проходили на одном из заводов. Сталелитейный Обуховский завод – крупнейший завод Петербурга, один из основных очагов революционного движения в 1905 г. В описываемое время, 1905–1907 гг., М. выступал перед рабочими с «зажигательными речами» (К-1990, с. 241).

...Чернова, Михайловского и даже... «Исторические письма» Лаврова. Чернов Виктор Михайлович (1873–1952) – один из основателей партии эсеров, член ЦК. Михайловский Николай Константинович (1842–1904) – видный публицист, редактор журнала «Русское богатство», идеолог народничества. Лавров Петр Лаврович (1823–1900) – теоретик народничества, философ, публицист. «Исторические письма», его основной труд, отдельным изданием вышли в 1870 г.

...протопопа Аввакума, чье житие в павленковском издании входило в нашу российскую словесность. Имеется в виду издание: Мякотин В. А. Протопоп Аввакум: Его жизнь и деятельность: Биогр. очерк. 2-е изд. СПб., 1906.

Эрфуртская программа, марксистские пропилеи. М. читал «Комментарии к Эрфуртской программе» Каутского (1892) в одном из изданий периода революции 1905 г., напр.: Каутский К. Эрфуртская программа. СПб., 1906. Эрфуртская программа Социал-демократической партии Германии была в то время одним из основных документов международного социал-демократического движения. Принята в октябре 1891 г. на съезде партии в г. Эрфурт. Заменила Готскую программу 1875 г. Решающее влияние на разработку ее основных теоретических положений оказал Энгельс.

...«и паутинки тонкий волос дрожит на праздной борозде» – из ст-ния Тютчева «Есть в осени первоначальной...» (с неточностями).

...мыслящий тростник и покров, накинутый над бездной – из ст-ний Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...» и «Святая ночь на небосклон взошла...».

...в Зегевольде, на курляндской реке Аа. Зегевольд – ныне Сигулда. Поселок и река Аа (Гауя) по административному делению находились в Лифляндии.

Коневской (Ореус) Иван (1877–1901) – поэт раннего периода русского символизма, гимназический товарищ Вл. Гиппиуса (который в последней главе «Шума времени» читает стихи Коневского).

Только что пожгли баронов, и жестокая тишина после усмирения поднималась от спаленных кирпичных служб. Революционные выступления в Зегевольде длились с октября 1905 по январь 1906 г. Бунт был подавлен карательной экспедицией, трое руководителей восстания были расстреляны. Под впечатлением от этих событий были написаны юношеские ст-ния – «Тянется лесом дороженька пыльная...» и « Среди лесов, унылых и заброшенных...» (оба – 1906).

...германской ундиной. Обыгрывается один из сюжетов немецкой романтической традиции. «Ундина» – название романтической новеллы Ф. де ла Мотт Фуке о любви русалки к рыцарю (переложена в стихах Жуковским) и оперы Э. Т. А. Гофмана.

Бурги – здесь: поселки или замки.

...о недавно утонувшем в речке Коневском. Поэт Иван Коневской утонул в реке Аа (Гауя) в 1901 г.

...библейские лестницы, по которым всходили и опускались не ангелы Иакова. Имеется в виду библейский текст – Быт 28: 12.

Семья Синани (с. 241–249)

...как у мальчика, играющего в бабки, в скульптуре Федора Толстого. Речь идет о воспетой Пушкиным скульптуре А. В. Логановского, установленной перед фасадом Александровского дворца в Царском Селе. Ф. Толстому авторство приписано по ошибке памяти.

Борис Борисович *Синани* (1889/1990–1911) – товарищ М. по Тенишевскому училищу. О нем см.: *32*, с. 32 и след.

Борис Наумович Синани (1851–1920) – врач-психиатр, специализировавшийся на лечении «внушением». В 1880-е гг. работал в Колмовской больнице под Новгородом, где лечил Г. И. Успенского. Переехал в Петербург ок. 1900 г. Первоначально снимал квартиру на Пушкинской ул., 4, затем, в описываемое время, – в доме № 17 по той же улице.

Мать была русской. Имя матери – Варвара Лукинична Попадичева (ум. ок. 1900 г.)

Караимы-крымчаки – т. е. караимы, живущие в Крыму (селились также в Литве и в Галиции). Этнически караимы – тюркского происхождения, их вера иудейская, но вне связи с традиционным иудаизмом (чтут Тору, отрицают Талмуд).

Яйла – название горных пастбищ в Крыму, также название главной крымской горной гряды.

Гостиница «Пале-Рояль» – в д. № 20 по Пушкинской ул.

Леночкой. Елена Синани родилась ок. 1893 г.

Женей. Евгения Синани родилась ок. 1886 г. Была членом партии эсеров, летом 1906 г. арестована за хранение нелегальной литературы и два месяца содержалась в тюрьме (*32*, с. 36).

...сенат «Русского богатства» – т. е. редакция этого народнического журнала.

Пешехонова считал тряпкой. К Мякотину питал нежность, как к Вениамину... По-настоящему он уважал эсеровского цекиста, старика Натансона. Пешехонов Алексей Васильевич (1867–1933) – статистик, публицист; член редакции «Рус. богатства», сотрудник эсеровских изданий; один из основателей партии народных социалистов. Мякотин Венедикт Александрович (1867–1937) – историк, публицист; один из организаторов партии народных социалистов; «Вениамином» назван по аналогии с любимым младшим сыном библейского Иакова. Натансон Марк Андреевич (1850–1919) – один из основателей «Народной воли»; с 1905 г. эсер, член ЦК.

...гармоническая личность Михайловского. Вопрос о необходимости учитывать развитие личности в социологических исследованиях Н. К. Михайловский поднимал (вслед за П. Л. Лавровым) в статьях, начиная с цикла «Борьба за индивидуальность» (1875–1876).

...аграрная травля с.-д. Имеется в виду «травля», которой подвергались эсеры со стороны социал-демократов по аграрному вопросу.

...судебными речами Лассаля. Имеется в виду «Речь перед судом присяжных» Лассаля, вышедшая на русском языке отдельным изданием в 1905 г.

Клейнборт Лев Максимович (1875–1950) – социолог, лит. критик, публицист. Был членом редакции журнала «Образование» и одним из его авторов.

Наташа – Павлинова. Печаталась в журнале «Вестник теософии» («Орфические мистерии», «Пифагор», ст-ние «Белый лотос» и др.). Упомянутый ниже «роман из жизни Юлия Цезаря» – «Цицерон. Молодые годы» (СПб., 1909).

...аллегории Штука и Жукова. Штук Франц фон (1863–1928) – немецкий живописец, автор аллегорических полотен («Грех», «Война» и др.), проникнутых претенциозной, нарочитой символикой; Жуков Иннокентий Николаевич (1875–1948) – скульптор, автор аллегорических статуэток. В 1908–1912 гг. были изданы 158 открыток с воспроизведением его работ. После Октября – писатель.

«Чтецы-Декламаторы» – сборники популярных литературных произведений для декламации.

...всякие «Русские музы» с П. Я., Михайловым и Тарасовым. Подразумевается издание: Русская муза: Стихотворения и характеристики 132 поэтов. СПб., 1907. Под инициалами «П. Я.» печатал стихи П. Ф. Якубович-Мельшин; Михайлов М. Л. (1829–1865) и Тарасов Е. М. (1882–1943) – поэты, революционеры.

«Анатэм», «Шиповников», «Сборников знания». Юмористический альманах «Анатэма» вышел в 1909 г.; лит.-худ. альманахи «Шиповник» (1907–1917) включали произведения Белого, Блока, Брюсова, Л. Андреева и др.; сборники «Знание» выходили в 1904–1914 гг., включали произведения Горького, Серафимовича, Чехова, Л. Андреева и др.

Семен Акимыч Анский (1863–1920) – писатель (на евр. и рус. языках), общественный деятель. Вернулся в Россию из-за границы в конце 1905 г.

...ссутулился. В прижизненных изданиях опечатка – «сутулился». Исправлено по смыслу фразы.

...талмуд-тора (от древнеевр. *талмуд* – изучение и *тора* – учение, закон) – общественное начальное религиозное учебное заведение у евреев.

На Пушкинской... Гольдберг, редактор-издатель журнальчика «Поэт». Юлий Васильевич Гольдберг жил на Пушкинской ул., 19 (в соседнем доме с Б. Б. Синани), был владельцем изд-ва «Распространитель», при котором выходил «Поэт». «Журнальчика» вышло пять номеров в 1907–1908 гг.

«Парламент насекомых» – сатирическая пьеса в стихах. В переводе на русский язык издана в 1906 г. В книге указаны выходные данные немецкого источника: «Из кн. Neue Gedichte. Dresden. 1906».

Состоящий при нем Шиллер – А. М. Радзиевский, редактор журнала «Поэт». Изд-во «Распространитель» в 1906–1907 гг. выпустило больше десятка «политико-сатирических» и юмористических журналов-однодневок.

нестеровских Иисусов. М. подразумевает одухотворенность типажей, умело передаваемую М. В. Нестеровым (1862–1942) в картинах на религиозные темы.

...полковник Мин. Под командованием Г. А. Мина команда солдат дала залп по толпе у Технологического института 18 октября 1905 г. Мин командовал Семеновским полком при подавлении Декабрьского восстания в Москве. Убит в следующем году по постановлению боевой организации эсеров.

б. о. – боевая организация (эсеров).

...подвиг начинался с пропагандистского искуса. Речь идет о том, что перед вступлением в партию требовалось определенное время проводить агитационную работу среди населения в качестве «кандидатского» стажа.

Райвола – ныне поселок Рощино.

...молодой Т. – вероятно, сын члена ЦК партии эсеров Н. С. Тютчева (предположение А. А. Морозова).

Гершуни Григорий Андреевич (1870–1908) – создатель боевой организации эсеров и член ЦК. Находившийся на каторге с 1903 г., он только 13 октября 1906 г. сумел совершить побег из Акатуя и пробрался в Китай, а затем через Америку вернулся в Россию, где не мог быть ранее конца ноября. М. пишет: «приметил стриженую голову Гершуни» – следовательно, опознал его по «стриженой» голове (головы каторжникам брили) недавно побывавшего на каторге. Таким образом, эпизод, возможно, относится не к «поздней осени», а к началу зимы 1906/1907 г.

Умирая, Борис бредил... Последние сутки, умирая от скоротечной чахотки в Мариинской больнице, Борис провел в бреду (устное сообщение И. С. Синани).

«Жизнь человека» – аллегорическая драма Л. Андреева. Шла в Театре В. Ф. Комиссаржевской с 1907 г., пользовалась огромным успехом; действовали безымянные персонажи – Человек, Некто в сером. Те же драматургические приемы М. отметил в статье «Революционер в театре» (см. в наст. изд.). Под музыку польки шел второй акт пьесы.

...например, о безлошадных крестьянах... в глубокой страстной распре с.-р. и с.-д. Эсеры предлагали решить проблему путем социализации земли (общинного владения) и организации общинной помощи безлошадным крестьянам; большевики призывали: «Братья! Переход всей земли в крестьянские руки не спасет вас, неимущих, безлошадных, бесхозяйных крестьян. В хозяева выбьется из вас один на десяток или на сто, а остальные будут по-прежнему продавать свою рабочую силу. Не верьте тем, которые говорят вам, будто "социализация" земли или переход земли в руки крестьянства спасет вас от пролетарской участи. Не верьте! Социалисты-революционеры, без сомнения, желают вам всякого добра; но в своих указаниях они жестоко ошибаются и вводят вас в заблуждение» (Листок РСДРП «Чему учат социалисты-революционеры», 1905).

...коммунистических манифестов. Подразумевается «Манифест коммунистической партии» (печатался также под названием «Коммунистический манифест»).

...столь разделенные между собой Хомяков и Киреевский. Имеются в виду славянофил А. С. Хомяков (1804–1860) и западник (в раннюю пору литературной деятельности) И. В. Киреевский (1806–1856).

Комиссаржевская (с. 250–252)

Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаниями. Имеются в виду «Детство» Л. Н. Толстого и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова.

Бравич был асессор Брак. Бравич Казимир Викентьевич (1861–1912) – актер, исполнитель роли асессора Брака в пьесе Г. Ибсена «Гедда Габлер».

Савина М. Г. (1854–1915) – актриса Александринского театра, с ней соперничала славой В. Ф. Комиссаржевская.

...призрачный мирок. В текстах прижизненных изданий: прозрачный мирок. Исправлено по смыслу фразы.

...театрик Комиссаржевской с 1906 г. располагался на Офицерской ул.

Смешная трагедия потерянной рукописи – сюжет пьесы «Гедда Габлер».

Аптекарь из Христиании. Имеется в виду Г. Ибсен (1828–1906), родившийся в Христиании и одно время работавший учеником аптекаря. Драматическую поэму «Бранд» написал в 1866 г., «Гедду Габлер» – в 1890 г.

Когда Блок склонился над смертным ложем русского театра, он вспомнил и назвал Кармен... Подразумевается цикл ст-ний А. Блока «Кармен» (1914), навеянный оперной певицей Л. А. Дельмас, увлечение которой он в то время переживал.

«В не по чину барственной шубе» (с. 252–258)

...малиновые шары аптек – подсвеченные ночью шары с малиновой жидкостью в витринах аптек (аптеки отпускали лекарства круглосуточно).

...первосвященник мороза и государства. Подразумевается К. Н. Леонтьев. Оригинальные воззрения на стадиальность общественного развития изложил в ряде статей, собранных в сб. «Восток, Россия и Славянство» (1885, 1886). Леонтьев предрекал крушение сословного иерархического строя и утверждение на его месте эгалитарного буржуазного, а затем победу социализма, провидчески определяя его как «новое принудительное закрепощение» и «новое рабство» (о чем в 1923 г. Мандельштам мог судить как о сбывающемся). Широкую известность приобрел его афоризм «надо подморозить немного Россию, чтобы она не гнила» (Леонтьев К. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 246.), который и подразумевается в словах «первосвященник мороза и государства». В издании 1925 г. далее следовало: Власть и мороз. Тысячелетний возраст государства.

Новгородцы и псковичи – вот так же сердились на своих иконах. Имеется в виду сюжет иконы «Битва новгородцев с суздальцами» («Чудо от иконы “Знамение”»).

...поворачивая к событию... М. пользуется метафорическим употреблением слова «событие» вслед за Вл. В. Гиппиусом, ср. в его статье «Признаки перелома»: «Таково значение Герцена вне партий, вне споров, вне сочувствий – как “событие”» (Речь. 1913. 1 июля. С. 3).

Развеселится ли на морозной некрасовской улице? Подразумевается ст-ние Некрасова «Еду ли ночью по улице темной...».

«Конный или пеший» – «Рояль был весь раскрыт» – «И горящею солью нетленных речей». – Из ст-ний Фета «Даль», «Сияла ночь. Луной был полон сад...» и «С бородою седою верховный я жрец...» (с неточностями).

...как пять евангельских рыб... среди них большая рыба: «Бытие». В этом сравнении отразились: евангельская притча о неводе (Мф 13: 47–50), число и название библейских «книг Моисеевых» (Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие).

«Северные цветы» «Скорпиона» – символистские альманахи (1901–1903) изд-ва «Скорпион».

...дикие стихи Случевского «Казнь в Женеве». Точное название ст-ния – «После казни в Женеве».

...товарищ Коневского и Добролюбова. С поэтом А. М. Добролюбовым Гиппиус подружился в гимназии; писал о нем в книге: Русская литература XX века. М., 1914. Т. 1.

Надо мной орлы, орлы говорящие – первый стих (с неточностями) ст-ния Добролюбова «Бог-отец».

«Жар-птица» Фета. Здесь ошибка памяти: ст-ние называлось «Фантазия» («Мы одни; из сада в стекла окон...»).

Недоброво Николай Владимирович (1882–1919) – литературовед и теоретик стиха. Чтение Недоброво М. мог слышать в Обществе ревнителей художественного слова (которое, вероятно, подразумевается в словах *поздние символические салоны*) или в Обществе поэтов. Манера чтения Недоброво обыгрывается в эпиграмме «Что здесь скрипением несносным...».

«А который год белеет» и «А заря и нынче сеет» – из ст-ния Тютчева «Яркий снег сиял в долине...».

Начиная от... Новикова. Новиков Николай Иванович (1744–1818) – просветитель, писатель, книгоиздатель.

До Коневца раннего символизма – т. е. до поэзии И. Коневского, обыгрывается название его ст-ния «С Коневца».

За широким раздвинутым столом сидели гости с Вальсингамом... «Спой, Мери»... Воспроизводятся моменты сюжета и цитата из «Пира во время чумы» Пушкина.

...из «непомерной стужи»... – цитата из ст-ния Блока «Шаги командора».

Феодосия

Мандельштам О. Шум времени. Л.: Время, 1925, где очерки помещены непосредственно вслед за «Шумом времени», без заглавия цикла. В «Египетской марке» (Л.: Прибой, 1928) – выделены в цикл под назв. «Феодосия». При подготовке издания 1928 г. М. предполагал включить в цикл и другие очерки, в частности «Возвращение» (см. в наст. изд.), и два несохранившихся – «Встреча в редакции» и «Авессалом», но отказался от этого замысла, см. письмо к Коробовой в т. 3 наст. изд. Печ. по изданию 1928 г. с поправками по первому изданию. «Феодосия» писалась, предположительно, в 1924 г.

В Феодосии М. бывал начиная с 1915 г. (наездами из Коктебеля), принимал участие в поэтических вечерах; с того времени и повелось его знакомство с кругом феодосийских меценатов, упоминающихся в очерке, в т. ч. с М. Сарандинаки, ко времени действия очерка уже покойного. В 1919 г. М. уехал из Москвы в Харьков, затем в Киев; после взятия Киева Добровольческой армией – в Коктебель и Феодосию. В цикле очерков «Феодосия» повествуется о его жизни в Крыму в сентябре 1919 – августе 1920 года.

Начальник порта (с. 259–263)

Начальник порта – Александр Александрович Новинский (1878–1960). До эмиграции в 1920 г. – морской офицер в отставке, начальник Феодосийского порта в 1916–1920 гг. (*18*, с. 270). В 1916 г. организовал в Феодосии Литературно-художественное общество (*17*, с. 82). Эмигрировал в США, одно время подвизался в Голливуде, играя второстепенные роли в кинофильмах. Умер в Лос-Анджелесе (*31*, с. 404.)

За Перекопом начиналась ночь. Подразумевается то обстоятельство, что за Перекопом уже была установлена советская власть.

Рошу... Лившицу... Рейзнерам... Биографических сведений об этих лицах нам не удалось получить.

Каниферштан (букв.: «не могу вас понять») – из рассказа И.-П. Гебеля (стихотворный перевод Жуковского). Герой рассказа, немец, принял выражение «каннитферштан» за фамилию владельца богатств, о которых расспрашивал голландцев, и поразился несметному богатству «Каннитферштана».

Сквер Айвазовского (в котором находился и названный ниже *биржевой фонтан*) находился на Генуэзской ул. (продолжение Итальянской ул.).

Центросоюз – Центральный союз потребительских обществ.

Люди отлично знали... рассчитывая уехать, когда зашевелится под ногами последний оползень этой сыпучей земли. О феодосийских спекулянтах М. Волошин писал: «очевидцы и пострадавшие на Кавказском побережье рассказывали с восторгом и ужасом о “мертвой хватке” феодосийских спекулянтов, как они купили тот пароход, на котором бежали, и успели два раза его перепродать с чудовищным барышом, не дойдя до места назначения; как один из них изобрел жидкость для восстановления керенских кредитных билетов и, скупив за бесценок партию бракованных бумажек, нажил миллионы; весь Кавказ еще два месяца спустя гудел стонами и легендами» (*9*, с. 155).

Гинзбурги, Ландсберги – семьи феодосийских жителей.

...известным пэаном. Возможно, подразумевается песня «Едут, поют юнкера Гвардейской школы...» (с вставными куплетами нецензурного содержания).

...чем была Феодосия при Деникине–Врангеле. Крым был занят Добровольческой армией в июне 1919 г. Главнокомандующим войсками был А. И. Деникин, 4 апреля 1920 г. его сменил П. Н. Врангель.

В старину же город походил не на Геную, гнездо военно-торговых хищников... Сравнение основывается на исторических фактах: в XIII–XIV вв. Феодосия (тогда – Кафа) была колонией (факторией) Генуи.

Сарандинаки Михаил Николаевич (ум. 1917) – инженер-гидролог, заведующий метеостанцией. Издал сборник ст-ний «Этюды. 1901–1916» (Феодосия, 1916).

Изотермы – линии, соединяющие точки равной температуры (на картах, диаграммах).

Директор Азовского банка – Мабо. Мабо Михаил Моисеевич (1878–1961) – директор филиала Азовско-Донского банка в Феодосии. Публиковал стихи под псевдонимом «Альбин Азовский». Впоследствии в эмиграции – автор воспоминаний «О Максимилиане Волошине, Мандельштаме и других» (Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1949. 14 янв.).

Биржевой фонтан – фонтан в сквере Айвазовского (где встречались названные в очерке дельцы).

Старухина птица (с. 263–264)

...теософка Анна Михайловна – Петрова (1871–1921). О ней М. Волошин вспоминал: «в ту эпоху (ок. 1906 г. – *А. М.*) она жила исключительно естественно-научными изданиями павленковского типа и астрономическими фантазиями Фламмариона. Потом она оказалась моим очень верным спутником во всевозможных путях и перепутьях моих духовных исканий. Она прошла и спиритизм, и теософию, и истое православие, и христианскую мистику, и антропософию» (*9*, с. 251)

Карантинная слобода – вблизи портового «карантина» (место, где находились пассажиры, прибывающие из эпидемически неблагополучных местностей, на время карантина).

По льду замерзшего Перекопа возили тяжелую артиллерию. С целью определить, выдержит ли лед артиллерию наступавшей Красной армии (установлено А. А. Морозовым).

...английские солдаты – «бобби»... Правильно – «томми» («бобби» – кличка английских полицейских).

Геркуланум – город в Италии, залитый вулканической лавой во время извержения Везувия в I в. и раскопанный археологами в Новое время.

Когда Деникин отступал от Курска... Курск был оставлен Добровольческой армией 17 ноября 1919 г.

Тридцатилетняя война (1618–1648) – один из первых общеевропейских военных конфликтов, затронувший в той или иной степени все европейские страны.

Бармы закона (с. 265–267)

Освааг – Осведомительное агентство (Добровольческой армии). Вело информационную, агитационную и издательскую деятельность, в Крыму издавало несколько газет.

Митридат. Здесь – холм вблизи Феодосии с остатками генуэзской крепости, безымянный; назывался так в обиходе феодосийцев (?) по аналогии с горой Митридат в Керчи.

Флаги. Конъектура, в книге: фланги. Исправлено по смыслу фразы.

Полковник Цыгальский Александр Викторович (1880–1941), после эмиграции жил в Болгарии, затем в США (*52*, с. 157). Э. Миндлин вспоминал о том, что «не раз бывал у Цыгальского... завсегдатая Флака» вместе с Мандельштамом: «В Петрограде он где-то преподавал, читал публичные лекции о Ницше и Максе Штирнере... Жил он с больной сестрой. В его комнате на шкафу неподвижно сидел живой орел. Крылья орла были подрезаны, летать он не мог и лишь изредка поворачивал голову» (*33*, с. 8–9). Цыгальский посвятил М. ст-ние «Не верю!» («Не верю, что в смерти покой и забвенье...») (К искусству! Феодосия, 1919. С. 8). См. также: *17*, с. 84.

КУБУ – Комиссия по улучшению быта ученых, основным занятием ее было распределение пайков, одежды, топлива между учеными и литераторами; при Домах ученых (в Москве и Петрограде) были организованы столовые.

Там было неловкое выраженье: «Мне всё равно, с царем или без трону», и еще пожеланья о том, какой нужна ему Россия – «Увенчанная бармами закона» и прочее, напомнившие мне почерневшую от дождя Фемиду на петербургском Сенате. Речь идет о ст-нии «Храм Неопалимой Купины», впоследствии опубликованном в феодосийском альманахе «Ковчег» (1920), в частности о следующих строках из него:

В дали судеб я вижу одесную
не страшную Россию, а иную:
Россию – Русь, изгнавшую бесов,
Увенчанную бармами закона –
Мне всё равно, с царем или без трона,
но без меча над чашами весов.

(Датировано: 20 января 1920 г.) В последнем стихе цитаты и подразумевается Фемида, по поводу которой у М. возникло сравнение с ее фигурой на здании Сената (точнее – на арке, соединяющей здания Сената и Синода).

Мазеса да Винчи (с. 267–269)

Мазеса да Винчи. Настоящее имя – Моисей Гурвич, псевдонимом избрал имя Мазес (Мозес, Мозессо) (данные В. П. Купченко). Расписал помещение Феодосийского литературно-артистического кружка (ФЛАК) «персидскими миниатюрами»; «был известен тем, что спал в деревянном корыте... и щеголял в визитке с рубашкой-апаш, в белых брюках и сандалиях на босу ногу» (*33*, с. 9).

...словарь Макарова – «Полный французско-русский словарь» Н. П. Макарова (первое изд. – 1870).

...энтомология Фабра. Фабр Жан Анри (1823–1915) – французский энтомолог и писатель. Какая точно его книга подразумевается, не ясно. Из наиболее известных на русский язык были переведены: «Инстинкт и нравы насекомых: Из энтомологических воспоминаний» (первое изд. – 1898) и «Жизнь насекомых» (1911).

Египетская марка

Звезда. 1928. № 5. Печ. по второй публикации: Мандельштам О. Египетская марка. Л.: Прибой, 1928, с поправками по первой. Писалась в 1927 – начале 1928 г.

Первый вариант названия: повесть «Парнок» – в анонсе журнала «Звезда» (1928. № 1). В фонде Государственного издва (ЦГАЛИ СПб) есть сведения о другом варианте названия: «Похождения Валентина Гаркова» (по-видимому, фамилия героя была искажена при перепечатке на машинке, при верной – «Парнок»). В русской литературе повесть была новаторской, рецензенты и исследователи отмечали сходство с повестями Гоголя «Шинель» и «Портрет», «Двойником» Достоевского, а также с манерой Э. Т. А. Гофмана. Повествование построено мозаично, различается травестированный рассказчик и травестированный персонаж, а также автор, временами внезапно начинающий вести рассказ от первого лица (отнюдь не «двойник», но дающий повод в словах «дай мне силы отличить себя от него» к такому заключению), – эти три голоса причудливо переплетаются. Соответственно сложен реальный комментарий: наряду с подлинными реалиями в повествование введены обиходные словечки и названия, напр. «костел Гваренги» и некоторые другие; фантастические перемещения героя наглядны в черновиках (см.: «Египетская марка. Из черновиков»). Объяснение автором собственного творческого метода –

«показ эпохи сквозь “птичий глаз”» – дано в заявке на повесть «Фагот» (1929): «До известной степени повторяется прием “Египетской марки”: показ эпохи сквозь “птичий глаз”» (см. т. 3 наст. изд.).

Человек, считающийся прототипом главного персонажа – Валентин Яковлевич Парнах (1891–1951), поэт, переводчик, эссеист, хореограф. Настоящая фамилия – Парнох; под фамилией Парнок печаталась его сестра, С. Я. Парнок (Парнох). Был принят в Цех поэтов и напечатан в «Гиперборее». Общался с М. в 1914 г., посвятил ему ст-ние «Рестораны». В 1916 г. уехал за границу, в 1922 г. вернулся из Парижа в Москву. В 1923 г. в квартире у Парнаха поселяется брат М., Александр, и в письме к отцу от конца ноября 1923 г. М. называет Парнаха своим «приятелем» (см. т. 3 наст. изд.). В 1925 г. уехал в Париж и снова вернулся в Россию ок. 1931 г. (*2*, с. 531–533). Однако, как видно из указанной словарной справки (*2*), в 1917–1918 гг. Парнах был за рубежом и не мог быть ни участником, ни очевидцем узловых моментов сюжета «Египетской марки» – сцены самосуда и пересечений с «ротмистром Кржижановским». См. также: Соколова Н. В. Герой «Египетской марки» // Сохрани мою речь. Вып 3, ч. 2. М., 2000. С. 93–94.

Не люблю свернутых рукописей... как труба архангела. Эпиграф взят автором из черновиков «Египетской марки» (см. фрагмент 35).

I (с. 270–274)

Прислуга-полька ушла в костел Гваренги. В первой публ.: Хитрая и злая прислуга-полька... Судя по второму упоминанию «костела Гваренги» (см. ниже), имеется в виду католический храм св. Екатерины на Невском проспекте, архитектор – Ж. Б. Валлен-Деламот.

...китаец, обвешанный дамскими сумочками. Это зарисовка китайца, торгующего вразнос тканями. На «дамские сумочки» похожи очень плотно спеленатые тючки тканей (китайский шелк, сарпинка), висевшие у него за левым плечом, в правой руке разносчики держали мерный аршин.

Кокоревские склады. Туда на хранение! Петербуржцы летом, перед отъездом на дачу, чтобы не платить за городскую квартиру, сдавали мебель на Кокоревские склады (применительно к семье Мандельштамов см.: *27*, с. 126).

Визитка – сюртук особого фасона, предназначенный для визитов, откуда название. После «похищения» визитки Мервисом Парнок лишился возможности отдавать визиты и бывать в общественных местах.

Пройма – проем в одежде в месте соединения с рукавом.

Шаромыжник – ловкач, жулик, любитель поживиться на чужой счет.

...как сабинянку – т. е. коварно. Согласно Титу Ливию (в первой книге «Истории Рима»), нуждаясь в продолжении рода и не имея для этого женщин, римляне при Ромуле похитили сабинянок, заманив окрестные племена на праздник.

...на Каменноостровском. Каменноостровский пр. (на Петроградской стороне) пересекает Большую Монетную ул., где жил Мервис (см. ниже).

...карта полушарий Ильина. А. А. Ильин был основателем фирмы, издававшей карты и *глобусы* (упоминаются ниже).

Пироскаф – старое название парохода.

Ягдташ – охотничья сумка для дичи с перегородками внутри.

Тремоло – очень быстрое повторение одного звука при пении.

...певица итальянской школы... На сетчатке ее зрачков опрокидываются те же две Америки... гадая на долларах и русских сотенных с их зимним хрустом. Имеется в виду Анджолина Бозио (1830–1859) – итальянская певица. В конце 1840-х – начале 1850-х гг. выступала в США. Гастролировала в России с 1855 г. и пользовалась большим успехом. 20 октября 1856 г. с триумфом исполнила партию Виолетты в опере «Травиата», которая стала высшим ее достижением. Умерла в Петербурге от простуды. Ее образ появляется в ст-нии «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920). См. также нижеследующие примечания и «Египетская марка. Из черновиков» в наст. изд.

...bel canto (итал.) – бельканто, – стиль вокального исполнения, отличающийся легкостью и красотой звучания. Этим стилем в совершенстве владели итальянские певцы, Анджолина Бозио в частности.

...кавалергарды слетятся на отпевание в костел Гваренги. Золотые птички-стервятники... На самом деле А. Бозио отпевали в храме Св. Екатерины при Выборгском римско-католическом кладбище (на Выборгской стороне).

Кавалергарды названы «золотыми птичками-стервятниками» по золоченым двуглавым орлам касок их парадной формы.

Плюмаж – украшение из перьев на головном уборе.

Мервис... жил на Монетной, возле самого Лицея. Портной по фамилии Мирвис в Петербурге действительно существовал (*48*, с. 65). На Большой Монетной ул. М. снимал квартиру в 1914–1915 гг. Лицей – Александровский лицей, выходящий на эту улицу одним из фасадов.

...на адвоката Грузенберга, который заказал в январе сенаторский мундир. Тем самым Мервис подчеркивает свою профессиональную престижность. Косвенно Мервис опирается на реальный факт – назначение Временным правительством (не в январе, а после Февраля 1917 г.) сенатором в Уголовный кассационный департамент Грузенберга, еврея по национальности. Выдающийся адвокат, Оскар Осипович Грузенберг (1866–1940) был защитником на судебных процессах Горького, Короленко, Н. Ф. Анненского, Пешехонова, Венгерова, Милюкова; в громких процессах по обвинению евреев, Бейлиса в частности.

Люсьен де Рюбампрэ – герой романов Бальзака «Блеск и нищета куртизанок» и «Утраченные иллюзии».

Пара – костюм: пиджак и брюки.

Консьержка – служительница при входе в дом.

Контральто – низкий женский голос.

Тут был Пушкин с кривым лицом... выносили из узкой, как караульная будка, кареты... Описывается картина П. Ф. Бореля «Возвращение Пушкина с дуэли» (1885).

Рядом старомодный пилот девятнадцатого века – Сантос Дюмон... Сантос-Дюмон А. (1873–1932) – знаменитый бразильский аэронавт, конструктор воздушных шаров и дирижаблей.

II (с. 274–278)

...ампирный павильон в Инженерном саду... фиванские сфинксы напротив здания Университета... невзрачная арка в устье Галерной улицы... Инженерный сад – у Михайловского дворца (Инженерного замка), ампирный павильон в нем – на набережной Мойки, построен К. И. Росси; фиванские сфинксы – на набережной Невы, напротив здания Академии художеств; «невзрачная арка» – в начале Галерной улицы, между зданиями Сената и Синода, работы К. И. Росси.

...поступить драгоманом в Министерство иностранных дел, уговорить Грецию... Вся эта линия сюжета возникла, вероятно, в связи с тем, что «первым драгоманом» (послом; словарное толкование – переводчик при посольстве) русского посольства в Константинополе был однофамилец поэта, Андрей Николаевич Мандельштам (1869–1939); он в 1910-е гг. выступал с публичными лекциями на международные темы. Министерство иностранных дел находилось в здании Главного штаба на Дворцовой площади.

...из общества ревнителей и любителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переплетник... Реально существовали: Общество ревнителей художественного слова, в котором, вероятно, Парнах бывал; Общество любителей камерной музыки и Кружок ревнителей музыки; собрания людей искусства в квартире адвоката Григория Моисеевича Переплетника (в Саперном пер., затем на Литейном пр.), известно о посещении этих собраний М. Кузминым.

Шапиро звали «Николай Давыдыч»... Шапиро зависел от моего отца... и живут обязательно на Песках. Н. Д. Шапиро – реальная фигура: значился «аптекарским помощником» и жил на Кирилловской ул., 18 (т. е. «на Песках» – в районе к востоку от Суворовского пр.); заверял у нотариуса документы М. при поступлении в университет (ЦГИА СПб), т. е. выполнял для семьи мелкие поручения.

Финолинка – лампа.

Фиоль с пиксафоном. Фиоль – флакон; пиксафон – жидкое дегтярное мыло, средство от перхоти. Этот мотив вплетается в тему «перхотных воротников» в сценах самосуда.

...ледяным миром. Миро – благовонное масло, употребляемое во время церковных обрядов.

...лил ему прямо на макушку... матушка, пожалей своего сына... Обыгрываются сюжет и, текстуально, возгласы Поприщина из финала «Записок сумасшедшего» Гоголя.

Верже – сорт высококачественной бумаги с водяными знаками.

...как бриллиантовый карат. Здесь та же неосведомленность персонажа, что и в других эпизодах: карат – мера веса драгоценных камней.

Инфлуэнца – старое название гриппа.

...вроде котильонного значка. Котильонные значки (котильонные ордена) разыгрывались между участниками котильона (танец-игра); имеющие два одинаковых составляли пару для танца.

Академический паек – набор продуктов, выдававшийся ученым, литераторам и деятелям культуры в период военного коммунизма.

III (с. 278–280)

Николай Александрович, отец Бруни! Н. А. Бруни (1891–1938, расстрелян) – реальное лицо. М. был хорошо знаком с ним по Тенишевскому училищу, а после – по Цеху поэтов. С 1916 г. – военный летчик. Сан священника принял в 1918 г. – еще одно хронологическое смещение, как и в ниже идущих словах *прикрываясь авторитетом отделенной от государства церкви* – отделение церкви от государства было декретировано уже при большевиках, 21 янв. 1918 г.

...люстриновый рукав... Люстрин – шерстяная ткань с глянцем.

Одно время казалось, что граждане так и останутся навсегда, как коты с бантами. Передаются впечатления первых дней после Февральской революции, ср.: «3 марта. Не день, а сплошной карнавал, красный променад... Нет человека, который не нацепил бы себе красного банта...» (*3*, с. 443).

Айсоры – ассирийцы. В России их наследственным занятием было чищенье обуви.

Они углубились в горячее облако прачечной... В этом эпизоде сказался биографический момент: М. был клиентом польской прачечной, осуществлявшей спешную стирку (мотивы, отразившиеся в данной главе: упоминание «Варшавы» и «спешки»), об этом, одном из слагаемых «петербургского “savoir vivre’а”» писал Б. Лившиц (*23*, с. 516).

Ротмистра Кржижановского. Его прототип – начальник городской милиции при Временном правительстве Д. А. Кржижановский (*45*, с. 138).

Варьятка (польск.) – сумасшедшая.

...удивленными кружочками «Концерта в Палаццо Питти». Картина «Концерт» (из галереи Питти во Флоренции) в то время атрибутировалась Джорджоне, ныне – Тициану. Указанная выше деталь сюжета – *Шесть круглых ртов... раскроются... кружочками* – этой картине не соответствует.

IV (с. 280–286)

Торцы – деревянные шашки, которыми были вымощены улицы Петербурга.

Апраксинские пиджаки – здесь: жители района Апраксина двора (петербургского рынка).

...между Сенной и Мучным переулком – то есть в районе Апраксина двора.

...на берег Фонтанки к живорыбному садку отвечали решительно все. Речь идет о самосуде. Самосуды распространились сразу после Февраля, см.: «15 апреля <1917 г.>. Шибздики, заменявшие городовых, не в состоянии справиться с порядком... Вчера толпа разорвала двух воров; сегодня опять случай самосуда... вчера же (записано ранее 17 июня. – *А. М.)* на Апраксином рынке... какая-то баба подняла крик, что у нее вытащили деньги, обвиняя в этом стоявшего рядом с нею паренька – продавца папирос. Тот, струсив, кинулся наутек, но толпа его догнала, долго терзала и наконец швырнула в Фонтанку» (*3*, с. 457, 471).

...как шииты в день Шахсе-Вахсе. Шииты – последователи одного из направлений ислама, Шахсе-Вахсе – их религиозный праздник, включающий ритуальное кровопролитие.

– Пуговицы делаются из крови животных! Этот мотив, существенно развитый в ранней редакции, заимствован, вероятно, из «Зависти» Ю. Олеши, где Кавалеров редактирует для Бабичева служебный текст, в котором перечисляются продукты, изготовляемые из «собираемой при убое крови», в том числе пуговицы. Повесть была напечатана во время работы над «Египетской маркой» (Звезда. 1927. № 7).

...робкая хризалида, обсыпанная мукой капустница. Капустница, или капустная белянка, – бабочка. Хризалидой она могла быть названа под влиянием ст-ния А. Григорьева «Песня духа над хризалидой»; существует близкое по звучанию название подотряда бабочек Chrysidia (Урания). В биологии хризалида – кокон (куколь), стадия развития бабочек.

Ундина... Лорелея. См. примечания к «Шуму времени».

...река – покровительница плюгавого Малого Театра. – Малый театр, или Театр А. С. Суворина, был расположен на набережной Фонтанки.

Пачули – дешевые духи с резким запахом.

Египетский мост и не нюхал Египта, и ни один порядочный человек в глаза не видал Калинкина! Египетский мост – на пересечении Фонтанки с Лермонтовским проспектом. Название получил от установленных здесь сфинксов. Калинкинские мосты (три), площадь и переулок получили название от ранее здесь расположенной финской деревни Калина (а не от фамилии «Калинкин», что подразумевается в тексте).

Артур Яковлевич Гофман – чиновник Министерства иностранных дел по греческой части. А. Я. Гофман – реальное лицо, филолог; писал стихи. Работал в Министерстве торговли и промышленности. В черновиках «Египетской марки» (см. наст. том) – одно из ключевых действующих лиц в развитии сюжета. О нем см.: *49*.

...о барбизонском солнце, о пленэрной живописи... Подразумевается живопись импрессионистов. В Барбизоне во Франции создавали свои работы Э. Манэ и О. Ренуар. Пленэр – умение передать воздух и естественное освещение в картине; также способ работы художника – не в мастерской, а на воздухе.

...шестигранные коронационные фонарики – по-видимому, одна из детских игрушек с цветными стеклами.

Барбизонское воскресенье шло, обмахиваясь газетами и салфетками, к зенитному завтраку... стекались гости в широких панталонах и львиных бархатных жилетах. Этот пассаж подразумевает, по-видимому, сюжеты картин О. Ренуара «Пикник» и Э. Манэ «Завтрак на траве».

Шапокляк – складывающийся цилиндр.

Муслин – легкая тонкая ткань.

Фижмы – каркас в виде обруча (из китового уса) в женской одежде.

...к началу исторического заседания. Под «историческим заседанием» подразумевается Октябрьская революция, центральное событие которой, штурм Зимнего дворца, произошло на Дворцовой площади, и II Всероссийский съезд Советов, оформивший большевистский переворот.

V (с. 286–292)

...парк с куртинами – здесь: парк, в котором деревья (кусты) посажены обособленными группами.

Бемоль – нотный знак понижения звука на полтона; *диез* – нотный знак повышения звука на полтона.

...на Садовой у Покрова... каланча – каланча пожарной части на Садовой ул., близ ныне не существующей Покровской церкви.

Лешетицкий Теодор (Федор Осипович) (1830–1915) – создатель всемирно известной пианистической школы.

Ведь и я стоял в той страшной терпеливой очереди, которая подползает к желтому окошечку театральной кассы... Это место соотносится с пассажем из статьи И. Анненского «Умирающий Тургенев» (*35*, с. 274).

...*об отроках в огненной пещи.* Подразумевается сюжет икон «Отроки в пещи огненной», а также «Пещного действа».

Юдифь Джорджоне. Подразумевается картина «Юдифь» кисти Джорджоне, находящаяся в Эрмитаже.

Стогны – площадь.

...обронил листочек цедровой пудреной бумаги. Це́дровая бумага – косметическое средство для ухода за кожей лица, представляет собой пудру из цедры, наклеенную на папиросную бумагу («пудра в листочках»).

...подозрительной, как кирасирская молитва. «Кирасирская молитва» здесь взята, вероятно, по аналогии с «Юнкерской молитвой» Лермонтова.

Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах. Скандал в сюжетах произведений широко использовался Достоевским, послужил названием одной из глав «Братьев Карамазовых». Ср. в статье Вяч. Иванова «О Достоевском»: «...в тот период, когда истинно-катастрофическое еще не созрело и наступить не может, предвосхищение его в каррикатурах катастрофы – сценах скандала» (*13*, с.23).

Однажды бородатые литераторы, в широких, как пневматические колокола, панталонах, поднялись на скворешню к фотографу и снялись на отличном дагерротипе. Пятеро сидели, четверо стояли за спинками ореховых стульев. А. А. Морозов отождествляет этот пассаж с фотографией сотрудников журнала «Современник» 1857 г. (*35*, с. 276). Дагерротип – фотографический снимок, делавшийся по рецептуре изобретателя, Л. Даггера.

...отчехвостили бедного юнца – Ипполита. Так и не довелось ему прочесть свою клеенчатую тетрадку. Речь идет об эпизоде из романа «Идиот» Достоевского: в романе Ипполит Терентьев читает свою исповедь «Мое необходимое объяснение».

А бесенок скандала вселился в квартиру на Разъезжей, привинтив медную дощечку на имя присяжного поверенного, – эта квартира неприкосновенна и сейчас – как музей, как Пушкинский дом. Реальные обстоятельства и имена, стоящие за этим пассажем, не раскрыты.

Оттоманка – турецкий диван с подушками, заменяющими спинку.

Дриады – лесные нимфы, покровительницы деревьев.

...ватерпруфному зданию Мариинской оперы. Ватерпруфный (*англ.*) – водоустойчивый (непромокаемый): здание построено на берегу Крюкова канала.

– Сыщики-барышники, барышники-сыщики, Что вы на морозе, миленькие, рыщете? Кому билет в ложу, А кому в рожу. Это фольклорный куплет; соприкосновение с театральными барышниками (перепродававшими билеты) было повседневной стороной театральной жизни столицы. Они появились в 1844–1845 гг., в период увлечения итальянской оперой, а в 1914 г. были высланы из Петербурга (День. 1914. 24 апр. С. 5; см. также: Петербургский листок. 1914. 27 апр.).

Зодиак – пояс на небесной сфере, по которому движутся зодиакальные созвездия (в том числе названный выше *Козерог*).

VI (с. 292–295)

Средняя Рогатка – застава под Петербургом, располагалась на месте нынешней площади Победы.

Куколь. Здесь: капюшон.

Страшная каменная дама «в ботиках Петра Великого» ходит по улицам и говорит: – Мусор на площади... Самум... Арабы... «Просеменил Семен в просеминарий»... Данный пассаж представляет собой, по-видимому, один из «пол-анекдотов» (жанр, изобретенный М.). В первой фразе обыгрываются два значения слова «бот» (уменьшит. «ботик») – «небольшое гребное судно» и «резиновая верхняя обувь» (в ед. числе).

Бот Петра Великого хранился до 1940 г. в музейном павильоне на площади перед Петропавловской крепостью, который назывался «Ботным домиком». «Мусор» на блатном жаргоне – милиционер. «Самум» – сборник ст-ний В. Я. Парнаха, в него было включено ст-ние «Араб» (и ст-ние «Рестораны», с посвящением Мандельштаму) (*51*, с. 37). «Просеменил Семен в просеминарий» – шуточная студенческая речесловица о профессоре Семене Афанасьевиче Венгерове. Просеминарий – практические занятия студентов, предшествующие более сложным занятиям – семинарам.

«Драже» – мелкие конфеты круглой формы, без обертки.

Гешка Рабинович. Комментаторы выдвигали предположение, что «Гешка Рабинович» и приятель М. ранних лет Г. Я. Рабинович, опубликовавший несколько шуточных стихотворений поэта, – одно и то же лицо (Соч., с. 411).

Мыло Ралле производила московская парфюмерная фабрика «А. Ралле и К°» (позднее – фабрика «Свобода»).

Кофейня Филиппова – на углу Большого пр. Петроградской стороны и ул. Ропшинской.

...страховал на дожитие. Имеются в виду условия страхования – если застрахованный доживал до обусловленного договором возраста, то получал страховую премию.

Вера Сергеевна *Пергамент* – реальное лицо, сведения о ней дал Е. Э. Мандельштам: родственница матери; секретарь М. М. Ковалевского; были изданы ее переводы О. Уайльда (*27*, с. 124).

...красная кирка на Мойке – немецкая реформатская церковь, на месте пересечения Крюкова канала с Большой Морской ул. Упоминается в «Шуме времени».

Компаньонка – женщина, которую нанимали в дом для развлечения или сопровождения другой женщины.

...от «ярви» до «ярви». Здесь: от одной деревни (поселка) до другой. «Ярви» (фин., эст.) – озеро, но в качестве второй части слова (через дефис) входит в названия населенных пунктов.

...чирикнул воробушек в парке Мон-Репо... – Карл и Амалия Бломквист извещают родных и знакомых о кончине любезной их дочери Эльзы. Вероятную связь с реалиями в этом пассаже раскрыть не удалось.

Гамаши – род чулок, без ступней; надеваются поверх обуви.

...ламповый магазин Аболинга на Вознесенском... находился в д. 23 (точная фамилия владельца – Аболин).

...цветочный магазин Эйлерса. Один из магазинов Г. Ф. Эйлерса находился напротив Казанского собора.

VII (с. 295–298)

...члена похоронного братства, спешащего в дом, отмеченный Азраилом. Похоронные братства (ассоциации) существовали в древнем и античном мире; Азраил – ангел смерти.

...несчастный певец-кифаред – Фамира-кифаред, герой одноименной трагедии И. Анненского.

...растерзанного каторжанина, русского ночлежника или эпилептика. Прообразом, как предполагают комментаторы, послужил Ф. М. Достоевский.

Птичье око, налитое кровью, тоже видит по-своему мир. Фраза соотносится с указанным выше «методом» автора – «показом эпохи сквозь “птичий глаз”» (см. преамбулу).

...хруст мышьяка на зубах у черноволосой французской любовницы, младшей сестры нашей гордой Анны. Имеется в виду Эмма Бовари, героиня романа Флобера «Госпожа Бовари», в сравнении с героиней романа Толстого Анной Карениной.

«Нурмис» – беговые коньки финской фирмы «Нурми».

Ланцет – скальпель.

Кому – Бурже, кому – Жорж Онэ... шурум-бурума. Бурже Поль (1852–1935), Онэ Жорж (1848–1918) – французские писатели; шурум-бурум – «выкличка», произносимая татарином-старьевщиком, а также само это старье, хлам (Лит. наследство. 1981. Т. 92, кн. 2. С. 95).

Фиоритуры – виртуозные пассажи при пении.

Брио – музыкальный термин, означающий характер исполнения: с огнем, с подъемом.

«Duo Foscari», ее дебютной лондонской оперы... В «Duo Foscari» («Двое Фоскари») Верди Бозио дебютировала в 1846 г. в Миланской королевской опере; в Лондоне, в «Ковент-Гардене» – в «Любовном напитке» Доницетти (1852).

Профессор Каттанео обучал Бозио пению в Милане с 10-летнего возраста.

«За несколько минут до начала агонии... “Прощай, Травиата, Розина, Церлина...”». В кавычки М. заключил фрагмент из своей незавершенной повести об Анджолине Бозио, которая готовилась, как и «Египетская марка», для журнала «Звезда». «Травиата» – опера Верди; подразумевается Виолетта, ее героиня; Розина – героиня оперы «Севильский цирюльник» Россини; Церлина – опер «Дон-Жуан» Моцарта и «Фра Дьяволо» Обера.

VIII (с. 298–304)

...сырых корректурных гранок, верстал проспекты, брошюровал сады. Корректурные гранки – отпечатанный в одном экземпляре текст книги, даваемый автору для внесения поправок; верстать – привести текст в соответствие с размером страницы издающейся книги; брошюровать – скрепить определенное количество страниц книги.

Тоже, проклятые, завели Трианон... Т. е. завели светские обычаи; Трианон (Большой и Малый) – замки в Версальском парке, построенные французскими королями для увеселений.

А капитан Голядкин? А коллежские асессоры, которым «мог господь прибавить ума и денег»? Голядкин, титулярный советник («Двойник») и капитан Лебядкин («Бесы») – герои Достоевского; коллежским асессором был Ковалев, герой гоголевского «Носа»; «мог господь прибавить ума и денег» – цитата (не вполне точная) из «Медного всадника» Пушкина.

– Как же это? без гроша, с высшим образованием? – предполагаемую здесь цитату раскрыть не удалось.

Под лебяжьим, гагачьим, гагаринским пухом... Тучковыми тучками, под французским буше умирающих набережных... Обыгрываются названия набережных: Гагаринской, Тучковой, Французской, и Лебяжьей канавки (канала, пересекающего Дворцовую набережную). Буше – сорт пирожных.

Кяхтинский чай – чай, который доставлялся в Россию из Китая посуху, через Кяхту. Часто так называли чай самого высокого качества.

Немая клавиатура – фортепианная клавиатура без звукопроизводящего механизма для тренировки рук пианиста.

Резник – особое лицо в еврейской общине, получившее право резать предназначавшуюся в пищу птицу и скот.

Посолонь – по солнцу.

...плывет на диафрагме – т. е. с песней. «На диафрагме» – прием постановки голоса у певца.

Шенкель – внутренняя часть ноги всадника (от щиколотки до колена), с помощью которой сдерживают или понукают лошадь.

Митенка – женская перчатка без пальцев.

Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из Анны Карениной. Имеется в виду кошмарный сон Анны Карениной, «несколько раз повторявшийся ей в сновидениях еще до связи с Вронским», когда «старичок-мужичок с взлохмаченною бородой что-то делал, нагнувшись над железом, приговаривая бессмысленные французские слова, и она, как и всегда при этом кошмаре (что и составляло его ужас), чувствовала, что мужичок этот не обращает на нее внимания, но делает это какое-то страшное дело в железе над нею... И она проснулась в холодном поту» (ч. VII, гл. XXVI). В другом месте «Анны Карениной» приводятся слова «мужичка»: «Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir...» (фр.) – «Надо ковать железо, толочь его, мять...»; анализ этого мотива в «Анне Карениной» см.: *43*. В черновиках «Египетской марки» в соответствующем месте: «Il faut battre le fer lorsque il est chaud» (фр.) – «Куй железо, пока горячо» (фрагмент 49).

...шестьсот девять николаевских верст – расстояние от Петербурга до Москвы, исчисленное по длине открытой в 1851 г. Николаевской железной дороги.

Суаре-муаре-пуаре у Кржижановского вторит «французским словам» «мужичка» из «Анны Карениной» и, по-видимому, означает весьма уместную в его устах в этот момент приведенную выше пословицу «куй железо, пока горячо».

В Москве он остановился в гостинице Селект – очень хорошая гостиница на Малой Лубянке. Адрес гостиницы: Большая Лубянка, 21. Помещение гостиницы в 1918 г. заняло ВЧК – ее сотрудником и стал ротмистр Кржижановский.

Путешествие в Армению

Звезда. 1933. № 5. Основные источники текста: путевые записи в записных книжках и на отдельных листах (автографы); фрагменты ранних редакций (автографы, копии Н. М.), авторизованная машинопись последней редакции (все – АМ); машинописи последней редакции (не авторизованные, одна – с правкой Н. М.) в СХ, ГМ Амстердама. Сохранились также два экземпляра верстки невышедшей книги в Изд-ве писателей в Ленинграде (в собрании Т. Е. Острогорской и в библиотеке РГАЛИ, экземпляр Б. И. Соловьева). Сличение источников позволяет прийти к следующим выводам: при подготовке первой публикации автор заменил ряд личных имен псевдонимами или инициалами (см. ниже), исключил ряд фрагментов текста, внес правку (напр., «Озенфан» вм. ошибочного «Леже»). Исключение некоторых фрагментов могло соответствовать авторской воле (см. примечания «Путешествие в Армению. Записные книжки»), отдельные фрагменты могли быть исключены по цензурным соображениям. Вмешательство цензуры в текст следует считать минимальным – редактор, Ц. С. Вольпе, был вскоре после публикации уволен за то, что пропустил концовку, запрещенную цензурой (*29*, с. 301). Исходя из приведенных данных, текст настоящего изд. печатается по первой публикации, с дополнениями и исправлениями по авторизованной машинописи и автографам в АМ.

* * *

Работа над «Путешествием в Армению» велась в 1931–1932 гг. В письме к отцу от середины мая 1931 г. (№ 146 в т. 3 наст изд.) М. сообщал: «Сел я еще за прозу, занятие долгое и кропотливое».

В политических условиях 1933 г. публикация не получила сочувственных откликов. Так, Н. Оружейников писал: «...всё построено на кокетстве с усложненной и насильственной реминисценцией. О. Мандельштама интересует не познание страны и ее людей, а прихотливая словесная вязь, позволяющая окунуться в самого себя, соизмерить свой внутренний литературный багаж со случайными ассоциациями, возникающими при встречах и поездках... мы узнаем... кое-что о маках и зем-

лянике и ничего о строящейся советской Армении. Нет слов – О. Мандельштам виртуозно фехтует словом. Ему “страшно жить в мире, состоящем из одних восклицаний и междометий”, и он стремится к тонким нюансам речевой музыки. Ламарк, Гете, Сезанн мобилизованы для того, чтобы прикрыть отсутствие действительной Армении» (Лит. газета. 1933. 17 июня). С. Розенталь, называя М. «осколком старых классов», писал: «Какой бедный мир, мир маркера и гурмана! Мир, где самое блестящее – фальшивый бриллиант Тэта и где луг похож на биллиардное сукно, а розы – на сливочное мороженое... От образов Мандельштама пахнет старым, прелым, великодержавным шовинистом, который, расточая похвалы Армении, хвалит ее экзотику, ее рабское прошлое, ибо о настоящем не написал ни строки Мандельштам. Можно с брезгливостью пройти мимо острот Мандельштама о Безыменском. В них неуемная злоба человека, не понимающего пролетарской литературы... Старый петербургский поэт-акмеист О. Мандельштам прошел мимо бурно цветущей и радостно строящей социализм Армении» (Правда. 1933. 30 авг.). Двойственной была и оценка В. Б. Шкловского: «Сейчас Мандельштам строит мир из цитат. Как будто потеряна надежда на построение, остались опять обломки... Мандельштам в стиле своего путешествия взял путь на украшенную статью. “Путешествие в Армению”. Это путешествие среди грамматических форм, библиотек, слов и цитат... Мандельштам огромный поэт, но он для того, чтобы передать вещь, кладет вокруг нее литературные ассоциации... Путешествие О. Мандельштама странно, как будто бы он коллекционирует эхо... Картины делаются не для того, чтобы ими компрометировать солнце. Это мы сами, когда искусство становится манерой, мы сами оказываемся в клетке, сеткой отделяющей нас от мира» (Лит. газета. 1932. 17 июля; Лит. критик. 1933. № 5. С. 116–117).

О подготовке к поездке в Армению см. примечания «Четвертая проза».

Севан (с. 305–311)

В июне 1930 г. было объявлено об открытии с 1 июля на острове Севан первого в Армении профсоюзного дома отдыха

(стоимость проживания – 60 руб. в общежитии и 110–160 руб. в отдельной комнате) (Советакан Хайастан. 1930. 18 июня). Дом отдыха состоял из трех зданий бывшего монастырского комплекса на южном берегу острова. Одновременно здесь отдыхало около 30 человек. Имелась столовая, дизельная, маленький магазинчик, баркас, на северном берегу песчаный пляж. С 1955 г. остров превратился в полуостров из-за обмеления Севана.

В воспоминаниях А. А. Худавердян (*56б*) упоминаются жившие в то же время в доме отдыха композитор Романос Меликян, врачи Малхазян, Абрамян и Жук, биолог Геделян; наездами бывал Агаси Ханджян – в то время первый секретарь КП(б) Армении.

Двумя достойнейшими архитектурными памятниками... Имеются в виду храмы IX в. – Св. Апостолов (Сурб. Аракелоц) и Св. Богородицы (Сурб. Аствацацин).

...месмерический сеанс. М. обыгрывает понятия учения Ф. Месмера (1738–1815) о магнетических влияниях на животные организмы.

Гюнейский берег – побережье Севана к северу-западу от с. Цовагюх (бывш. Чибухлу).

Гокча (Гогча) – старое, малоупотребительное название Севана.

Самакаперт (Цамакаберд) – селенье и коса напротив острова, по оси которой впоследствии (после 1955 г.) прошла перемычка, соединившая остров с коренным берегом.

...кувшинное погребение древнейшего народа Урарту. Я уже видел раньше в Эриванском музее... с дырочкой в черепе, просверленной для злого духа. Кувшинные погребения, но более поздней (античной) эпохи были раскопаны здесь археологом Е. Лалаяном в 1904–1907 гг. Урартийские (IX–VI вв. до н. э.) кувшинные погребения впервые были обнаружены в Араратской долине в 1950-х гг. Около с. Лчашен на южном берегу Севана были найдены урартские надписи. Черепа эпохи поздней бронзы (XII–XI вв. до н. э.) со следами хирургических операций на черепе были найдены возле с. Лчашен. По-видимому, экспонировались в Музее истории Армении, занимавшем в 1930 г. две комнаты в правительственном здании на углу пл. Ленина и ул. Абовяна.

Профессор Хачатуръян – Хачатурьян (Хач) Асотур Хачатурович (1862–1938) – армянский этнограф, историк и археолог, профессор, член-корреспондент АН СССР (с 1925 г.). Учился в Эчмиадзине и Страсбурге, работал в Эрзруме и Константинополе, с 1925 г. – в Ереване. Крупнейший специалист по истории и клинописи государства Урарту, автор книги «Критическая история Армении клинописного периода» (1933, на арм. языке).

Карс – город в северо-восточной Турции, в прошлом один из основных армянских культурных центров (в 1878–1918 гг. в составе России).

Индоевропейская теория – теория, согласно которой все индоевропейские языки произошли из единого источника.

К яфетическим выдумкам Марра. Марр Н. Я. (1864–1934) – востоковед и лингвист, академик (с 1909 г.). Вначале успешно занимаясь сравнительно-историческим изучением картвельских языков, выдвинул в 1920–1930 гг. т. н. «яфетическую теорию» («Новое учение о языке»), противопоставленную индоевропейской теории. Согласно яфетической теории, языковые семьи не связаны генетическим единством, а складываются вторично, как результат скрещения. Первоначально Марр называл яфетическими только языки кавказской группы, позднее – все языки, стоящие на определенной древней ступени структурного развития. Не исключено, что Мандельштам в Армении встретился с Марром, прибывшим сюда 19 августа 1930 г. для чтения лекций по языкознанию и знакомства с новооткрытыми памятниками армянской культуры (Советакан Хайастан. 1930. 19 авг.).

Кариньян (Каринян) Арташес Баласиевич (1886–1982) – советский государственный и партийный деятель, историк и литературовед. В 1918 г. – нарком юстиции Бакинского Совета народных комиссаров, в 1924–1928 гг. – председатель ЦИК Арм. ССР. В 1929–1930 гг. заместитель наркома просвещения Арм. ССР, в 1930 г. – зам. директора Института истории литературы им М. Абовяна. Автор книги «Лица и события» (1928). С 1956 г. – академик АН Арм. ССР. В первой публикации фигурировал как «т. Сурен Будажьян – бывший председатель одной из плановых комиссий».

Этот самолюбивый и полнокровный человек... невеселую трату времени, как чтение напостовской литературы. М. намекает на новую должность А. Кариняна – заместитель директора Института истории литературы; речь идет о необходимом по должности знакомстве с печатной продукцией рапповского журнала «На посту» (с 1925 г. – «На литературном посту»), претендовавшего на выражение государственной линии в литературе.

Иван Яковлевич Сагателян (1867–1936; настоящее имя, отчество – Иоанес Теракопович) – юрист по образованию (учился в Петербурге), ректор Эчмиадзинской духовной семинарии, депутат 2-й и 3-й Государственных дум от партии «Дашнакцутюн». В 1917 г. уехал из Петербурга за границу, жил в Вене. Вернулся в Армению в 1921 г. по приглашению советского правительства; работал в Наркомземе Арм. ССР, занимался природоохранной деятельностью, в частности лесопосадками в окрестностях Еревана.

...жизнерадостный химик Гамбаров – Гамбарян Степан Погосович (1879–1948). Учился в Риге, Мюнхене, Лейпциге и Тифлисе. К 1931 г. – профессор кафедр органической химии в Ереванском университете, медицинском, педагогическом, зооветеринарном институтах. Впоследствии член-корр. АН Арм. ССР. Один из открывателей советского синтетического каучука (см.: Азатян В. Д. Памяти С. П. Гамбаряна // Изв. АН Арм. ССР. Хим. науки. 1962. Т. XV. № 2).

Доктор Герцберг. См. «Путешествие в Армению. Записные книжки» и примечания.

Зайналу – по-видимому, с. Нижнее Загалу на дальнем (восточном) берегу Севана (позднее с. Цовак Варденисского района).

Экс-хлысты, давно переставшие радеть – вероятнее всего, молокане, жившие недалеко от Севана в нескольких деревнях (Симоновка, Еленовка и др.).

Однажды, соревнуясь с комсомольцем X., Гамбаров затеял обогнуть вплавь всю тушу Севанского острова... Об этом происшествии и реакции М. на него см. *56б*, с. 80–81.

Еленовка – молоканское село на берегу Севана (с 1935 г. – город Севан). В 1923 г. Наркомземом Армении здесь была организована ихтиологическая станция.

Норадуз – селение на южном берегу Севана (восточнее Еленовки). Здесь находился главный рыбзавод Арменторга, арендовавшего оз. Севан с 1924 по 1930 г. (см.: Турова-Морозова Л. Поездка в Армению и Курдистан летом 1927 г. // Землеведение. 1929. Т. 24, вып. 1. С. 55–68).

...минхерц-петровской. Мин херц – сердце мое (нем.); такое обращение бытовало в окружении Петра I времен его юности.

Апельсиновый камень – армянский туф, розового цвета.

Арнольди Лев Владимирович (1903–1980) – гидробиолог. Вместе с М. А. Фортунатовым руководил озерной станцией в Еленовке. По свидетельству коллег, он, «несмотря на инвалидность... был неутомимым полевым работником, чему способствовали его широкие знания не только зоологии, но и ботаники. Л. В. в детстве перенес полиомиелит и на всю жизнь остался калекой, одна нога у него перестала развиваться, и он передвигался на протезе» (Крыжановский О. Л., Гурьева Е. Л. Памяти Льва Владимировича Арнольди // Энтомологическое обозрение. 1981. Т. 60, вып. 3. С. 712–717). Позднее работал в Зоологическом институте АН СССР.

...по солнечным часам, какие я видел на развалинах Звардноdза... в камень. Очевидно, подразумеваются солнечные часы с южной стороны знаменитого центрокупольного трехъярусного храма в Звартноце (641–662 гг.). На часах – надпись на грабаре: «Молиться Богу в любой час угодно».

Ашот Ованесьян (с. 311–312)

Ованесьян (Ованесян, настоящая фамилия – Иоанисян) *Ашот* Гарегинович (1887–1972) – советский государственный и партийный деятель, историк, академик (с 1960 г.). Получил образование в Германии. В 1920–1921 гг. – нарком просвещения Армении, в 1922–1927 гг. – первый секретарь ЦК КП(б) Арм. ССР. С 1928 г. – в Москве (в Институте Маркса–Энгельса и в Институте народов СССР; в 1936–1937 гг. – в Институте истории АН СССР).

Институт народов Востока помещается на Берсеневской набережной... Институт народов Востока – Институт по изучению языков и этнических культур восточных народов

СССР. Размещался в боярских палатах XVII в. на Берсеневской набережной.

Воздух по набережной Москва-реки – тягучий и мучнистый. На это сравнение повлияло то обстоятельство, что поблизости была расположена кондитерская фабрика «Красный Октябрь» (бывш. Эйнема).

Выхвалъ – удаль.

Москва (с. 312–322)

Грязно-розовый особняк на Якиманке – вероятно, дом, где жила семья Б. С. Кузина (см. ниже).

Книжка Синъяка в защиту импрессионизма – Синьяк П. От Эж. Делакруа к неоимпрессионизму. М., 1913. Это основной труд художника Поля Синьяка (1863–1935), одного из основателей пуантилизма.

«закон оптической смеси». Синьяк пишет: «Очень хорошо, чтобы краски не были смешаны материально. Они смешиваются естественно на известном расстоянии, на основании симпатического закона, которым они связаны. Тогда колорит достигает большей энергии и свежести» (Синьяк П. Указ. соч. С. 18).

Делакруа Эжен (1798–1863) – французский художник, глава школы романтизма.

«Путешествие в Марокко» (точнее, «Путешествие по Марокко») – см. в книге: Дневник Эжена Делакруа. Вып. 1 (1822–1832). Пб.: Отдел изобраз. искусства НКП, 1919. С. 72–95.

Рядом со мной проживали суровые семьи трудящихся. Этот пассаж относится к лету 1931 г., когда Мандельштамы жили в Замоскворечье в квартире Цезаря Рысса; см. также «Путешествие в Армению. Записные книжки».

...свою звезду. В журнале и машинописи: ...свое рождение. Исправление внесено по автографу.

Мережка – тонкое шитье по краю ткани.

Кошенилъ – красноцветный червец, сырье для получения красной (карминной) краски. Подробнее см.: *16а*, с. 156–157.

Кузин Борис Сергеевич (1903–1973) – биолог, друг М. В письме от 5 мая 1933 г. к М. С. Шагинян М. назвал Кузина «героем» «Путешествия в Армению». После окончания университета Кузин работал в Зоологическом музее МГУ на

Б. Никитской ул. Занимался энтомологией, систематикой жуков и клещей, гидробиологией. О нем см.: *16а*, с. 755–759; воспоминания Н. Мандельштам, Э. Г. Герштейн (*9а*, *29*, *30* – по именным указателям) и примечания к главам ниже. Оставил воспоминания о М. (*16а*, с. 153–179). В первой публикации Кузин выведен под именем А. Б. Зотова.

Б. С. проживал со старушкой матерью на Б. Якиманке. Мать Б. С. Кузина, Ольга Бернардовна (1885?–1935), вместе с его сестрами Ольгой и Галиной, братом Сергеем жила в то время на Большой Якиманке, д. 22, кв. 155 (дом не сохранился). Сам Кузин с 1925 г. фактически жил в помещении университетского Зоологического музея.

Старик Сергеев – университетский столяр. О нем см.: *16а*, с. 40–45.

...к саламандрам знаменитого венского самоубийцы профессора Каммерера. Каммерер Пауль (1880–1926) – австр. зоолог, занимавшийся вопросами омоложения (см. его книгу: Омоложение и продолжительность жизни. М.; Л., 1921) и наследования приобретенных признаков. В серии опытов над пятнистыми, или огненными, саламандрами доказывал, что их окраска весьма зависит от условий внешней среды; в то же время его тезис о наследовании приобретенных свойств доказать не удалось, а после обвинений в фальсификации опытных данных (как позднее доказано, необоснованных) 23 сентября 1926 г. застрелился в Гохшенаберге под Веной. Будучи преформистами (неоламаркистами), как и Каммерер, Кузин и его коллеги Е. С. Смирнов, Ю. М. Вермель посвятили Каммереру коллективный сб. «Очерки по теории эволюции» (М., 1924); после его смерти, в связи с выходом в прокат кинокартины «Саламандра», подписали письмо шести биологов: «Мы, лица, имевшие наиболее прямое отношение к д-ру Каммереру, считаем своим долгом заявить, что ни с точки зрения личных отношений, ни с научной точки зрения содержание фильма не имеет ничего общего с тем трагическим эпизодом, который нам пришлось пережить в позапрошлом году» (Известия. 1928. 19 дек.).

...пуще всего на свете любил музыку Баха, особенно одну инвенцию... как готический фейерверк. Об отношении Кузина к Баху см.: *16а*, с. 209–225 («Орбита Баха»). На с. 216 Кузин спорит с цитированным местом, считая, что «инвенция» была на самом деле Вторым бранденбургским концертом.

...молодой друг. В журнале и машинописи: ...молодой человек. Исправление внесено по автографу.

Началось разливание по рюмкам виноградных московских вин... Речь идет о праздновании дня рождения Б. С. Кузина 11 мая 1931 г. См. также «Путешествие в Армению. Записные книжки».

...в споре между ламаркистами и эпигенетиками. Возможно, в основе «спора» лежало признание или непризнание эволюции как таковой. Взгляды эпигенетиков в этой сфере можно свести к отрицанию эволюции; Ламарк же в своих трудах заложил основы эволюционных представлений.

Хондрилла – растение из семейства сложноцветных, в соке которого содержится каучук.

Узкое. Там находился дом отдыха ЦЕКУБУ (расположен по Калужскому шоссе, ныне в черте Москвы).

...пирамиду черепов на скучной картине Верещагина. Речь идет о картине В. В. Верещагина «Апофеоз войны».

Лжекотильонные знаки. О котильонных значках см. примечания «Египетская марка».

Итак, Б. С., вы уезжаете первым. Речь идет о поездке Б. С. Кузина в Армению в 1931 г. М. также готовился к новой поездке в Армению, продолжал изучать армянский язык (см. главу «Ашот Ованесьян»), но верно предрек себе в стихах 1930 г.: «Я тебя никогда не увижу, / Близорукое армянское небо».

Вы остановитесь на улице Спандарьяна, 92, у милейших людей – Тер-Оганьянов. Дом сохранился (по новой нумерации – ул. Спандарьяна, д. 74). В нем тогда было 4 комнаты в верхнем и 2 в нижнем этажах (балкон и надстройка появились позже). Во дворе росли ореховые деревья (ср. ниже «ореховый сумрак квартиры Тер-Оганьянов»). В 1930 г. здесь жил Левон Оганян (1892–1931) – врач, выпускник Второго МГУ (в университете он, вероятно, и познакомился с Кузиным) и аспирант проф. Сперанского; в 1929 г. переехал в Ереван, где работал главврачом 2-й детской больницы. В 1931 г. умер от «разрыва сердца».

Опресноки – лепешки, приготовленные без соли и без закваски. Такие лепешки евреи ели в пустыне после исхода из Египта по заповеди Божьей (Исх 12).

...служившие сардарскому правосудию. Сардары – персидские наместники в Армении (XVI–XVIII вв.).

Сарванлар – татарское село в Араратской долине (ныне в Масисском районе).

...вашу антидарвинистическую сущность... Б. С. Кузин разделял убеждения неоламаркистов о наследственной передаче приобретенных признаков, что противоречит дарвинистским взглядам на эволюцию как на результат естественного отбора.

Этот Ярно был членом своеобразного ордена, учрежденного крупным помещиком Леотаром... Велись тайные кондуитные списки, протягивались щупальца, улавливались люди. Имеются в виду романы Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796) и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–1829). «Общество башни», в которое ввел Мейстера Ярно, – некое подобие масонской ложи XVIII в. Члены общества исповедовали идеи пиетистов и гернгутеров – мистических сект радикального протестантизма. Леотар – правильно: Лотарио (Lothario); владелец поместья в книге «Годы учения Вильгельма Майстера».

...о «теории эмбрионального поля», предложенной профессором Гурвичем... к многоугольнику. «Теория эмбрионального поля» Гурвича объясняла системную направленность и упорядоченность в развитии и функционировании организмов, см.: Гурвич А. Г. Теория биологического поля. М., 1944. См. также: Белоусов А. В., Гурвич А. А. и др. Александр Гаврилович Гурвич, 1874–1954. М., 1970. С. 133–138; на с.138 трактовка Мандельштама названа «романтическим переложением» теории биологического поля.

Терменвокс (этеротон, термен) – музыкальный инструмент с электрической генерацией звука, извлекаемого приближением палочки или руки исполнителя к небольшой антенне (назван в 1921 г. по имени изобретателя – ленинградского инженера Льва Сергеевича Термена, 1896–1993).

...один писатель принес публичное покаяние в том, что был орнаменталистом (по авторскому примечанию, – *М. Э. Козаков*). Козаков Михаил Эммануилович (1889–1954) – прозаик, автор книг «Мещанин Адамейко» (1927), «Полтора Хама» (1927) и «Человек, падающий ниц» (1929). М. имеет в виду его выступление на дискуссионном собрании в Ленинградском отделении Союза писателей (опубликовано в «Литературной

газете» 25 августа 1931 г. под названием «О самокритике и самом себе», установлено А. А. Морозовым). В этом выступлении, относящемся к жанру «самоотчета-исповеди», Козаков «орнаментальной школой» называет объединение писателей-попутчиков Ленинграда, к которому он сам принадлежал, в чем совершает, как сказано у М., «публичное покаяние».

...как Пьетро де Винеа: «Не тронь! Ты причинил мне боль! Иль жалости ты в сердце не имеешь? Мы были люди, а теперь деревья...». Цитируется (в переводе) «Божественная комедия» Данте («Ад» XIII, 33–37). Пьетро де Винеа (Пьер де Винья, ок. 1190–1248) – приближенный императора Фридриха II. Ложно обвиненный в измене, он был брошен в тюрьму и там покончил с собой.

Смирнов Евгений Сергеевич (1898–1977) – биолог, соавтор Б. С. Кузина по книге: Очерки по теории эволюции / Предисл. Б. М. Завадовского. М., 1924; Преформизм или эпигенезис? Вологда, 1926. О связи его научных взглядов с названной М. «настурцией» сведений не получено.

Камер-обскура – прибор в виде ящика с небольшим отверстием в передней стенке, проходящие через него лучи света дают на противоположной стенке обратное изображение поставленного перед отверстием предмета.

Манэ Эдуард (1832–1883) и *Моне* Клод (1840–1925) – французские художники-импрессионисты.

Митогенетические лучи – сверхслабое ультрафиолетовое излучение живых тканей, стимулирующее деление клеток. Открыты А. Г. Гурвичем в 1923 г. Под их влиянием в клетках начинаются цепные химические процессы, что имеет в виду М. своим сравнением с шахматной игрой.

Сухум (с. 322–325)

В ожидании необходимых документов из Еревана М. с женой отдыхал в апреле 1930 г. на даче им. Орджоникидзе в Сухуме, принадлежавшей Совнаркому Абхазии (см.: Лакоба С. Абхазия тридцатых – глазами поэта // Советская Абхазия. 1981. 9 авг.; Его же. «Крымские дни в Сухум-кале...». Сухуми, 1988. С. 186–197. В переписке Н. И. Подвойского (см. ниже) с женой, Н. А. Дидурской, приводятся имена некоторых из отдыхающих: в конце апреля это «двое из секретариата Сырцова

(Коган и Жибайло)», Безыменский с женой, свояченицей и сыном, Ломакин из Института Маркса–Энгельса–Ленина, с женой (дочь А. Анджапаридзе) и тещей, «жена армянского Наркомпроса, недавно погибшего от разрыва сердца» (А. А. Мравяна, см. примечания «Четвертая проза»), жена Криницкого с дочерью, жена Иосифа Косиора, «собиратель абхазских песен, молодой, лет 33–34, Ковач» (о нем см.: «Путешествие в Армению. Записные книжки» и примечания к ним в наст. изд.), «беспартийный инженер-грузин» (по-видимому, Канделаки), поэт Казин с женой, летчик Б. Чухновский и др. В письме от 4 мая 1930 г. сообщается об изменениях в составе отдыхающих: среди приехавших – «Мандельштам, муж и жена, беспартийные, муж – поэт», «Ежов, замнаркомзема» (это – будущий нарком внутренних дел Н. И. Ежов), «Смилга – возглавлял КПК», Линде – зам. начальника валютного фонда Наркомфина, Рутерман – начальник Ткварчелугля (здесь и ниже – сообщено Н. Н. Подвойской). См. также: *29*, с. 308–310.

Город траура. По свидетельству Н. М., зимой и ранней весной в Сухум приезжало много туберкулезных больных – траурная музыка на похоронах звучала довольно часто (*35*, с. 294).

Апсны – абхазский язык.

Гора Чернявского. Название происходит от имени купца, получившего ее в собственность и вырубившего на ней весь лес. Позднее – Сухумская гора, или Самата-арху.

Оливковый совхоз на Новом Афоне. Из Сухума Мандельштамы совершили поездки в Новый Афон, Гудауты, Ткварчели.

Подвойский Николай Ильич (1880–1948) – советский партийный и военный деятель, в 1930 г. – член ЦКК ВКП (б), руководитель Культпросвета и Всероссийского общества борьбы с алкоголизмом, председатель Спортинтерна. Девизом Подвойского было: «Я должен всех повернуть на коммунизм» (Козырев С. Дом на набережной // Родина. 1989. № 3. С.16). В письмах к жене из санатория в Сухуме он оценивал состав отдыхающих «на даче Орджоникидзе» как совершенно неподходящий для себя: «Большинство из этого состава рассматривает свой отдых как удовольствие, а не как необходимость, потому строит свой отпуск по-иному, – компания различных

комбинаций для времяпрепровождения, веселья и сжигания восстанавливаемой на трудовые гроши пролетариата энергии. Меня этот образ жизни возмущает, и я болею за выбрасываемые на них трудовые деньги. Преступно, что у нас курорты, так же как и у буржуазии, весьма часто превращают в увеселительные учреждения».

Его мечтой было процитировать «Капитал» Карла Маркса в шалаше Поля и Виргинии. Ср. в другом письме Н. И. Подвойского к жене: «Беру с собой переписку Маркса и Энгельса или “Ленинский сборник” (12). Вообще читаю письма Маркса и Энгельса с величайшим наслаждением». В первой публикации Подвойский выведен под именем «Лей». «Поль и Виргиния» – широко известная идиллия о любви юноши и девушки на лоне природы (автор – Бернарден де Сен-Пьер, 1737–1814).

Молчаливые латыши – по-видимому, названные Подвойским Смилга и Линде (см. выше).

«Дорф» – деревня, село (нем.). Вероятно, имеется в виду Найдорф, немецкое село близ Сухума.

Гулиа Дмитрий Иосифович (1874–1960) – абхаз. поэт и ученый, в 1930 г. – председатель Академии абхазского языка и литературы (ныне им. Д. И. Гулиа). О нем см.: Гулиа Г. Дмитрий Гулиа. Повесть о моем отце. М., 1965.

Тартарен и оружейник Костекальд – персонажи романа А. Доде «Тартарен из Тараскона».

...гаэре Евреинове... культом козла. Евреинов Н. Н. (1879–1953), режиссер и теоретик театра, один из руководителей «Кривого зеркала», завсегдатай «Бродячей собаки». О культе козла писал в своей книге «Азазел и Дионис» (Пг., 1923).

...четверо эпических молодцев из армии Блюхера. В. К. Блюхер с августа 1929 г. командовал Особой Дальневосточной армией. «После очередной японской стычки (1930) четверо отличившихся лейтенантов были посланы в санаторий абхазского ЦИКа» (примечание Н. М. Цитируется по: *35*, с. 295).

...бриллиантом Тэта. Подразумеваются искусственные драгоценные камни фирмы Тэта.

Безыменский Александр Ильич (1898–1973) – советский поэт, активный участник РАППа, сотрудник журнала «На посту». Анализ мотивов и аллюзий в этом абзаце см. в работе: *133а*, с. 193–197.

Байбак – здесь: лентяй.

...с мандолиной в душе. В черновике: ...с мандолиной и гондольер в душе...

Французы (с. 326–329)

Всклянь – полно, доверху, вровень с краем.

Время в музее... Здесь и ниже (в словах «посольство живописи») речь идет о Гос. музее нового западного искусства на Пречистенке, д. 21 (ныне – Академия художеств РФ), образовавшемся в 1928 г. в результате слияния бывших коллекций С. И. Щукина и И. А. Морозова. В 1948 г. музей был расформирован, а его фонды распределены между Эрмитажем и Гос. музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Сезанн Поль (1839–1906) – французский художник-импрессионист, был широко представлен в музее.

Матисс Анри (1869–1954) – французский художник, глава школы «фовистов». По заказу С. И. Щукина выполнил два больших панно («Танец» и «Музыка») для лестницы его особняка (ул. Знаменка, д. 8), где в 1923–1928 гг. находилось 1-е отделение Гос. музея нового западного искусства.

Одалиска – наложница.

Ван Гог Винсент (1853–1890) – голландский художник. М. говорит о его картине «Ночное кафе в Арле». Картина в 1933 г. была продана в США, в настоящее время – в галерее Йельского университета (Мосякин А. Продажа // Огонек. 1989. № 6–8). Картиной К. Моне «Сирень на солнце» навеяно ст-ние «Импрессионизм» (1932).

Школа Берлица использует методику обучения иностранному языку с исключением родного языка в процессе освоения иностранного. Существует с 1878 г.

Ренуар Огюст (1841–1919) – французский художник-импрессионист.

Синьяк придумал кукурузное солнце. Словом «кукурузное» обыгрывается творческий метод П. Синьяка, пуантилизм – точечное письмо мелкими, как зерно, мазками. По всей видимости, М. описывает его картину «Сосна» (1909).

Культурник – то же, что культработник.

Озенфан (Озанфан) Амеде (1886–1966) – французский художник, теоретик пуризма. М. описывает его картину

«Графика на черном фоне» (1928), приобретенную музеем в 1929 г.

Пикассо Пабло (1881–1973) – французский художник, основоположник кубизма; описывается картина «Старый еврей с мальчиком» (1903).

Писсаро Камиль (1831–1903) – французский художник-импрессионист; описывается его полотно «Оперный проезд в Париже» (1890).

Аккомодация. Здесь: приспособление глаза к ясному видению предметов с помощью глазных мышц.

Внутренняя секреция – процесс образования и выделения железами в кровь «секретов» (гормонов).

Апперцепция – восприятие, преломленное сквозь предшествующий индивидуальный опыт.

Вокруг натуралистов (с. 329–335)

...смуглые щеки Ламарка. В автографе: ...дворянские смуглые щеки Ламарка.

Aux armes! (фр.) – «К оружию!» – слова припева «Марсельезы».

Смоем с себя бесчестие эволюции. Ср. замечание о «дурной бесконечности эволюционной теории» в статье «О природе слова».

Ламарк... Линней, Бюффон, Паллас. См. примечания «К проблеме научного стиля Дарвина».

Россия в изображении замечательного натуралиста Палласа. В автографе после двоеточия следовало зачеркнутое продолжение: румяное и умытое лукоморье.

Мариона (марена) – краситель, добываемый из корней одноименного растения, растущего на Кавказе и в прикаспийских степях.

Болоболка (балабалка) – мелкое подвесное украшение.

Дарвин – см. примечания «К проблеме научного стиля Дарвина».

Лестница живых существ. Первым это образное понятие употребил Аристотель (в «Истории животных»), как научное понятие его ввел французский ученый Бонне в книге «Созерцание природы» (1764). В гл. 6 «Философии зоологии» («Деградация и упрощение организации с одного конца животной цепи до другого в направлении от более сложного к более

простому») Ламарк, ссылаясь на Бонне, превратил его «лестницу» в «животную цепь» последовательно развивающихся форм, связанных родством; резко отграничивая при этом растительный и животный миры, он обогатил этот образ-понятие представлением о подвижности этой «лестницы жизни», или «животной цепи» (Сафонов В. А. Ламарк и Дарвин. М., 1930. С. 12). Эта «лестница», по Ламарку, выглядит следующим образом: «млекопитающие» – «птицы» – «рептилии» – «рыбы» – «беспозвоночные» – «моллюски» – «усоногие» – «ракообразные» – «паукообразные» – «насекомые» – «черви» – «лучистые» – «полипы» – «инфузории». При нисхождении по этой цепи наблюдается деградация и упрощение организации жизни.

Чесма и Трафальгар – места решительных побед русского флота над турецким (1770) и английского над франко-испанским (1805).

Синкопа. Здесь: провал, сдвиг, зияние посередине.

Лафонтен Ж. (1621–1695) – французский писатель-баснописец.

...асимметрическое и симметрическое строение глаз у некоторых рыб. В соответствующем месте «Путешествия в Армению. Записные книжки»: асимметричное и симметричное смещение глаз у некоторых рыб.

Самцы жвачных сшибаются лбами. У них еще нет рогов. Но внутреннее ощущение... направляет к лобному отростку «флюиды», способствующие образованию рогового и костяного вещества. В этом месте М. основывается на содержании главы «О влиянии внешних обстоятельств на действия и привычки животных и о влиянии действий и привычек этих живых тел на изменение их организации и частей» «Философии зоологии» Ламарка.

Наполеон позволял ему настраивать природу, потому что считал ее императорской собственностью. В биографии Ламарка известен только один эпизод, связанный с непосредственным вмешательством императора: по приказанию Наполеона, публично обругавшего работы Ламарка по метеорологии, последний перестал публиковаться по вопросам метеорологии и даже прекратил в 1810 г. выпуск «Журнала физики», см. во вступ. статье В. Карпова к изданию: Ламарк Ж.-Б. Философия зоологии. 1911. С. XVI.

Линней ребенком в маленькой Упсале не мог не посещать ярмарок... Упсала – город в Швеции (в древности – столица).

Здесь Линней учился в течение нескольких лет в университете (с 1728 г.) и впоследствии в том же университете преподавал (с 1741 г.). Однако детство Линнея прошло в Смоланде и Вексиё, где он учился в гимназии (до 1727 г.).

Фирдусси (Фирдоуси) Абулькасим (ок. 940 – 1020 или 1030) – персидский поэт, создатель гигантской (св. 100 тыс. строк) поэмы «Шах-намэ». В дневнике Д. Выгодского имеется запись о выступлении М. 15 апреля 1934 г. на встрече в Ленинграде ученых-востоковедов с писателями: «Когда заговорил Мандельштам, он десятью словами перечеркнул и холодные слова ираниста, и стихи Лозинского. Заговорил о тревоге, которая есть в Фирдоуси, о пиршественной роскоши, богатстве, об изобилии, которое во всем мире и над миром, о “выморочном изобилии”, которое никому не принадлежит. Заговорил один из глубочайших людей нашего времени, заговорил поэт, в котором тревога, для которого Фирдоуси – целый мир, который он по-своему, своим миром ощущает...» (РНБ. Ф. 1169. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 125–126).

...цари из династии Джемджидов. Джемаджид (Джамшид) – персонаж «Шах-намэ», царь, счастливое правление которого длилось 700 лет.

Мамикон Артемьевич Геворкьян (Геворгян, 1877–1962), арм. филолог, переводчик и театральный деятель. Учился в Москве – в Лазаревском институте и университете, до 1921 г. работал в Тифлисе (в газ. «Кавказское слово»), затем в Ереване, директором первого Армянского драматического театра, директором Гос. публ. библиотеки Армении. Переводил на армянский (А. Островского и др.) и с армянского на русский (Абовян, Сундукян, Фавстос Бюзанд), в конце жизни работал в Институте языкознания (составлял и редактировал четырехтомный русско-армянский словарь). О нем см. также: Шервинский С. От знакомства к родству. Ереван, 1986. С.194.

...французское издание Молля – Mohl J. Le livre des Rois par Abou'l Kasim Firdousi. Paris, 1838–1878. T. 1–7.

Аштарак (с. 335–338)

Аштарак – село (в настоящее время – город) к северо-западу от Еревана, на южном склоне Арагаца.

Село Аштарак повисло на журчаньи воды... Этот мотив варьируется в ст-нии «Какая роскошь в нищенском селе-



Илл. 4. **Церковь Кармравор в Аштараке.** Фотография.

ньи...» (1930), в котором отразились впечатления от поездки в Аштарак.

Аштаракская церковка – Кармравор, памятник сер. VII в. с черепичной сферической кровлей.

...сферы апсид раковинами поют. Апсида – архитектурно оформленное полусферическое углубление или выступ в здании.

Грамматика Марра. – Марр Н. Я. Грамматика древнеармянского языка. Этимология. СПб., 1903.

...несчастный персонаж в романе Виктора Гюго – Пикетта Шампфлери, мать Эсмеральды из романа «Собор Парижской Богоматери», заточившая себя на 20 лет в знак траура по погибшему в Крестовом походе отцу.

Стюарты – королевская династия в Шотландии и Англии (XIV–XVIII вв.); королева Мария Стюарт и ее внук Карл были казнены.

«Вертер» – роман Гете «Страдания молодого Вертера» (1774).

Ашуги – народные поэты, певцы.

Алагёз (с. 338–342)

Алагёз – тюркское название Арагаца.

Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном – в «долженствующем быть»... Оттого-то мне и нравится славный латинский «герундивум»... и не только «долженствующая быть», но «долженствующая быть хвалимой» – laudatura est – та, что нравится... Герундивум (герундив) – причастие будущего времени пассивного залога. В своем примере М. неточно дает форму причастия от глагола laudare (хвалить), правильно – laudandus est.

Обсидиан – вулканическое стекло, поделочный камень черного или черно-коричневого цвета.

...шарманка диоритовых пород. Диорит – горная порода магматического происхождения.

Бьюракан (Бюрокан) – деревня на склоне Арагаца (ныне знаменита обсерваторией АН Армении).

Крысолов с дудочкой – герой средневековой легенды: летом 1284 г. он появился в г. Гаммельне и игрой на волшебной флейте увел из города крыс, чем избавил город от их нашествия. Магистрат обманул крысолова и не заплатил ему денег по договору; крысолов наказал горожан тем, что, с помощью флейты, увел всех детей на гору Куппенберг, которая их поглотила (сюжет лег в основу одной из сказок братьев Гримм и литературных обработок).

...бабу в фижмах или роброне. Роброн – широкое платье с каркасом из китового уса или полос металла ниже талии. Фижмы – название упомянутого каркаса.

...большим круглым ртом на самой середине робы. «Роба» здесь, вероятно, от фр. robe – платье, взято в качестве составляющей слова «роброн», см. выше.

Коши – войлочные летние жилища пастухов на сезонных пастбищах. В одном случае ниже это слово употребляется в значении: войлочные подстилки.

Камарлу – селение в районе Эчмиадзина (ныне пос. Мецамор).

Тело Аршака неумыто, и борода его одичала... Далее следует пересказ эпизодов «Истории Армении» Фавстоса Бюзанда, с которой М. ознакомился или в рукописи, или же со слов переводившего ее М. А. Геворкьяна (о знакомстве с которым М. упоминает выше; перевод издан позднее, в 1953 г.). Согласно «Истории Армении», арм. царь Аршак II (345–367) восстал против перс. царя Шапуха. Шапух пригласил Аршака в свою столицу Ктесифон для заключения мира и вероломно заточил его в крепость Ануш – «крепость забвения», узник которой обречен был окончить в ней свою жизнь. Драстамат, евнух, был приближенным и военачальником Аршака, попал в плен к Шапуху одновременно с Аршаком. В последовавшем вскоре неудачном для Шапуха сражении с царем кушанов Драстамат командовал одним из отрядов войска Шапуха. Далее цитируем перевод Геворкьяна (Геворгяна): «Драстамат выказал чудеса храбрости, так сражался за царя Шапуха, что спас его от смерти, много перебил кушанов и много вражеских голов преподнес ему. Он спас персидского царя Шапуха, когда в суматохе боя враги окружили его и стали теснить. А когда персидский царь Шапух вернулся в страну Асорестан, то он принес большую благодарность Драстамату за его услуги, и сказал ему царь персидский Шапух: “Проси у меня, чего хочешь; дам, что попросишь, не откажу”. И Драстамат сказал царю: “Мне (лично) ничего не нужно от тебя, но ты разреши мне поехать и повидать прирожденного государя моего, армянского царя Аршака. И на один день, когда я прибуду к нему, повели освободить его от оков и разреши мне вымыть ему голову и помазать благовонным маслом, облачить его в благородные одежды, накрыть для него стол, поставить перед ним кушанья, подать ему вина и усладить его музыкой, один целый день”. Царь Шапух сказал: “Тяжела для меня просьба твоя, ибо с тех пор, как существует персидское царство и крепость та была названа Ануш, не было среди смертных человека, который бы осмелился напомнить о ком-либо, заключен-

ном царями в ту крепость <...> Но так как велики твои заслуги передо мною, то пусть будет исполнена твоя просьба, ступай, то, что ты попросил, будет дано тебе <...>” <...> И Драстамат прибыл с телохранителем и царской грамотой в крепость Ануш и увидел прирожденного государя своего; и освободил он Аршака от железных оков, от ручных и ножных кандалов и от тяжелой цепи, стягивавшей ему шею, вымыл ему голову, выкупал его, облачил его в благородные одежды, накрыл стол для него <...> Когда пришло время десерта, то ему подали фрукты <...> и дали нож, чтобы он мог резать и есть, как хочет. А Драстамат, стоя на ногах, очень веселил его и утешал. А когда он выпил и вино ударило ему в голову, он охмелел и почувствовал гордость в себе и сказал: “Горе мне, Аршаку, и это я, до чего я дожил, и именно со мной случилось, это происшествие?” Сказав это, он вонзил себе в сердце нож, который держал в руке <...> Драстамат, увидев это, бросился к нему, вытащил нож из его тела и вонзил себе в бок. И он тут же умер в тот же час» (с. 158–160 указ. изд.). Об интерпретации Мандельштамом первоисточника см. также в статье С. Зольяна (Вестн. Ереванского гос. ун-та. Обществ. науки. 1986. № 1. С. 231–236).

ЧЕТВЕРТАЯ ПРОЗА

СС 1. Т. 2. Печ. по копии Н. М. (АМ). В АМ имеется вторая полная копия, по которой в текст внесены отдельные дополнения и исправления. Писалась в декабре 1929 – начале 1930 г. К истории текста и архивных источников: «“Четвертая проза” написана в 29 году. О. М. диктовал ее. Когда мы были в Воронеже, я уничтожила первую главу. За нее бы не поздоровилось. В ней было: Кому нужен этот социализм, и если бы люди договорились построить ренессанс, то вышло бы не Возрождение, а в лучшем случае ресторан или кафе Ренессанс. Это не цитата, а передача смысла. Рукопись никогда у нас не была. Если О. М. хотел кому-нибудь показать ее, он либо брал ее из места хранения, либо заставлял меня читать наизусть. Первый список лежал у Любочки Немеровской (правильно: Назаревской. – *А. М.*) – побочной дочери Горького... Когда пришло известие о смерти О. М., я взяла первую запись у Любы. Она вся истлела, и карандаш местами стерся, но еще можно было проверить

по ней свою память. Я сделала несколько копий. Одну взяла себе (я уже ничем не рисковала – если бы за мной пришли, то лишняя рукопись не имела бы значения – всё равно расправились бы), остальные (2–3) раздала. Сохранились те, которые я оставила себе и дала Любе. Одна из них совсем истлела (вероятно, моя: сырость, зашивание в подушку), сейчас есть две – одна копия с первого экземпляра, вторая – запись наизусть» (запись Н. М. 1960-х гг., личный архив А. А. Морозова). В другом месте Н. М. писала, что из уничтоженной первой главы запомнила две фразы: «Кому нужен этот социализм, залапанный...» и «Если бы граждане задумали построить Ренессанс, что бы у них вышло? В лучшем случае кафе “Ренессанс”» (*30*, с. 295). Начало работы Н. М. датирует декабрем 1929 г. (*30*, с. 429–430), что было связано, очевидно, с возобновлением работы комиссии Федерации объединений советских писателей (ФОСП) по делу Мандельштам – Заславский.

Членение текста на главки в рукописях показано отчерками, нумерации главок нет. Сохраняем нумерацию главок (в круглых скобках) соответственно установившейся традиции издания текста. Происхождение названия точно неизвестно. Н. М. писала: «Название это домашнее – она четвертая по счету, а цифра появилась по ассоциации с сословием, о котором он думал...» (*29*, с. 166). Формализованному названию соответствует, по замыслу автора, внежанровая и внелитературная отнесенность произведения.

Отчетливо прослеживаются биографические проекции. Главки 1 и 10 – события апреля и мая 1928 г. «О. М. тогда случайно узнал на улице от своего однофамильца – Исая Бенедиктовича Мандельштама – про пять банковских служащих, старых “спецов”... которых приговорили к расстрелу по обвинению не то в растрате, не то в бесхозяйственности. Неожиданно для себя и своего собеседника и вопреки правилу не вмешиваться в чужие дела О. М. перевернул Москву и спас стариков» (*29*, с. 23). Этот и предшествующий процесс являлись прологом к «шахтинскому делу» (последний открылся 18 мая 1928 г.). Процессы 1927–1928 гг. слушались Верховным судом, подсудимые осуждались по статье 58.7 – «экономическая контрреволюция». Так, в начале января приговорены к расстрелу с конфискацией имущества четыре работника хлеб-

ного отдела Госбанка за «разглашение секретных сведений о хлебных запасах и конъюнктуре рынка». Настоящее дело называлось в прессе «взаимные спекулянты», по нему привлекались члены 1-го Московского и Торгово-промышленного обществ взаимного кредита, а также ответственный работник Наркомфина Николаевский; по этому делу 14 апреля 1928 г. семь человек были приговорены к расстрелу. Однако 17 апреля постановлением ЦИК приведение приговора в исполнение было приостановлено. Об усилиях М. спасти, с помощью Н. И. Бухарина, приговоренных к расстрелу «спецов» писала Н. М.: «О. М. случайно узнал на улице про предполагаемый расстрел пяти стариков и в дикой ярости метался по Москве, требуя отмены приговора. Все только пожимали плечами, и он со всей силой обрушился на Бухарина, единственного человека, который поддавался доводам и не спрашивал: “А вам-то что?” Как последний довод против казни О. М. прислал Бухарину свою только что вышедшую книгу “Стихотворения” с надписью: в этой книге каждая строчка говорит против того, что вы собираетесь сделать...» (*29*, с. 106). Одним из осужденных по этому делу был Лев Исаевич Гурвич (по газетным отчетам – Гуревич), родственник А. Г. Гурвича (о теории биологического поля которого упоминается в «Путешествии в Армению»). Семья Гурвичей была связана родственными узами с семьями упоминаемых ниже В. Ф. Кагана, И. Б. Мандельштама, известного ученого-физика Л. И. Мандельштама.

Главки 5, 9, 11–16 относятся к октябрю 1928 – началу 1930 г. В сентябре 1928 г. изд-во ЗИФ выпустило книгу Ш. де Костера «Тиль Уленшпигель» «в переводе», как было обозначено в книге по ошибке редакции, О. Мандельштама. На самом деле М. выступал в этом издании в роли редактора, используя два перевода – А. Г. Горнфельда и В. Н. Карякина (издание «отредактированных» старых переводов в то время широко практиковалось всеми изд-вами). Ошибка эта была исправлена публикацией письма члена правления ЗИФа Венедиктова в «Красной газете» (1928, 13 нояб.). Несмотря на это, Горнфельд выступил с письмом в редакцию под названием «Переводческая стряпня» (Красная газета. 28 нояб.). М. ответил открытым письмом в «Вечерней Москве» (12 дек.). Последовал переезд М. в Москву. «Дело» (как называет эту историю М. в

«Четвертой прозе») вспыхнуло с новой силой после публикации в «Литературной газете» фельетона Д. И. Заславского «О скромном плагиате и развязной халтуре» (1929, 7 мая). 13 мая в той же газете с открытым письмом в защиту М. выступил ряд писателей. Заславский, продолжая защищать свою позицию, выступил в «Литературной газете» с «Письмом в редакцию» (20 мая) и с фельетоном «Жучки и негры» в «Правде» (5 июля). В тот же период времени выступления Заславского и протесты против них рассматривались ФОСП на нескольких заседаниях конфликтной комиссии вплоть до декабря 1929 г.

В главках 2–3 отразилась служба М. в газете «Московский комсомолец» (с августа 1929 до января 1930 г.)

В главке 4 отразились события апреля – августа 1929 г. – переезд из Ленинграда в Москву, жизнь в общежитии ЦЕКУБУ (названном в тексте *караван-сараем*). 19 июня 1929 г. П. Лукницкий записал в дневник: «В 10 часов вечера я у О. Э. и Н. Я. Мандельштам в квартире брата О. Э. – Александра около Маросейки. О. Э. в ужасном состоянии, ненавидит всех окружающих, озлоблен страшно, без копейки денег и без всякой возможности их достать, голодает в буквальном смысле этого слова. Он живет отдельно от Н. Я. в общежитии ЦЕКУБУ, денег не платит, за ним долг растет, не сегодня-завтра его выселят. Оброс щетиной бороды, нервен, вспыльчив и раздражен. Говорить ни о чем, кроме этой истории, не может. Считает всех писателей врагами. Утверждает, что навсегда ушел из литературы, не напишет больше ни одной строки, разорвал уже все заключенные договоры с издательствами... Говорит, что Бухарин устраивает его куда-то секретарем, но что устроиться, вероятно, всё же не удастся. Хочет уехать в Эривань, где его обещают устроить на какую-то “гражданскую” должность» (*24*, с. 126).

(1)

Веньямин (Вениамин) *Федорович Каган* (1869–1953) – известный математик. Научная деятельность его развертывалась в Одессе с 1897 до начала 1920-х гг., что подразумевается в словах *одесского Ньютона-математика*. После переезда жил в Москве.

...с мудрой расчетливостью вифлеемского волхва. «Волхвы с востока» – персидские или египетские мудрецы, получившие предзнаменование о рождении Спасителя и пришедшие в Израиль (в Вифлеем) поклониться ему. «Расчетливость» М. мог видеть в том обстоятельстве, что волхвы не стали возвращаться к царю Ироду, ждавшему от них известий, но «иным путем отошли в страну свою» (Мф 2: 1–12).

Исай Бенедиктович Мандельштам (1885–1954) – инженер-электрик; переводчик. В 1920-е гг. в его переводе были изданы произведения А. Франса «Взгляды аббата Жерома Куаньяра», «Преступление Сильвестра Боннара, члена института» и др., что подразумевается в словах *прикоснувшиеся через переводчика Исая к Анатолю Франсу*. Жил в Петербурге. См. также: Минувшее: Исторический альм. СПб., 1992. Вып. 11. С. 382 и след.

Он даже завел себе вроде секретарши – маленькую, строгую и очень толковую спутницу-родственницу... Это была Лидия Соломоновна Исакович (1884–1962), жена Л. И. Мандельштама, или, менее вероятно, ее сестра Евгения Соломоновна Биллич (1889–1978). М. бывал в семье Л. И. Мандельштама в 1928 г., во время «хлопот» (устное сообщение С. Л. Мандельштама).

Камень Каабы – главная святыня мусульман, находится в Мекке.

Потаж – суп-пюре, французское национальное блюдо.

(3)

Легкая кавалерия – группы, организованные комсомолом в 1926 г. для контроля над деятельностью учреждений и предприятий. Способ работы – внезапные проверки, называвшиеся «налетами» или «рейдами». В декабре 1928 г. ЦКК ВКП(б) и ЦК ВЛКСМ издали циркуляр «О группах “легкой кавалерии”», определяющий ее задачи: борьба с бюрократизмом и бесхозяйственностью в государственном, хозяйственном, кооперативном и профсоюзном аппарате; внедрение режима экономии, контроль за ходом ударных строек 1-й пятилетки, за хлебозаготовительными кампаниями, за торговлей и снабжением и т. п.

...социалистическом пассаже-комбинате... лихача-хозяйственника Гибера. Речь идет о комплексе зданий старого Пассажа на Тверской ул., в котором размещались издательства; официально «пассаж-комбинат» назывался «Конвенция газетно-журнальных издательств». Гибер Михаил Владимирович был техническим директором «Конвенции...».

...как в пушкинской сказке, жида с лягушкой венчают. Подразумевается ст-ние Пушкина «Гусар».

...ферта, мечущего театральную икру, – с парным для него из той же бани нечистым... Во втором списке «Четвертой прозы» (АМ): ферта, мечущего театральную икру, – душой Тряпичкиным – с парным для него из той же бани нечистым... Тряпичкин – адресат Хлестакова в пьесе Гоголя «Ревизор».

Он саваном газетным шелестит. О значении этой цитаты из Э. Толлера см. примечания «Революционер в театре» (т. 3 наст. изд.).

(5)

И до самой кости ранено Всё ущелье стоном сокола... – стихи из переведенной М. поэмы Важа Пшавела «Гоготур и Апшина» (в публикациях не отразились).

Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867–1941) – известный литературовед. Был помощником Короленко в журнале «Русское богатство» по отделу беллетристики и критики, опубликовал книгой письма к нему Короленко (1924), что подразумевается в словах *попка имени его величества короля Альберта и Владимира Галактионовича Короленко.* В связи с чем в этом пассаже назван король Бельгии Альберт I (1875–1934), не выяснено. Горнфельд был инвалидом после перенесенного в детстве туберкулеза позвоночника (что подразумевается ниже в словах *паралитический Дантес*), жил на ул. Бассейной (что обыгрывается в словах *дядя Моня с Бассейной*).

Вот это литературная страничка. Возможно, М. обыгрывает название рубрики, которую он вел в газете «Московский комсомолец», – «Литературная страница».

(6)

Пошли вон, дураки! – Фраза заимствована из гоголевской «Женитьбы».

(7)

Был у меня покровитель – нарком Мравьян-Муравьян... Он прислал мне телеграмму. Умер мой покровитель – нарком Мравьян-Муравьян. В муравейнике эриванском не стало черного наркома... страшный курс-семинарий. Мравян Асканаз Артемьевич (1886–1929) – комиссар народного просвещения и зам. председателя Совнаркома Армении. В ответ на обращение Н. И. Бухарина прислал (25 июня 1929 г.) в Закавказское представительство телеграмму: «Просьба передать поэту Мандельштаму возможно предоставить в Университете лекции по истории русской литературы, также русскому языку Ветеринарном институте» (*16,* с. 19–20). Эти «телеграмму» и «университет» имеет в виду автор «Четвертой прозы». А. А. Мравян умер 23 ноября, и поездка в Армению во время писания «Четвертой прозы» казалась М. уже несбыточной мечтой.

...армянский особняк на самой чистой посольской улице Москвы – посольство Армянской ССР на ул. Рождественка.

(8)

Не расстреливал несчастных по темницам – из ст-ния С. Есенина «Я обманывать себя не стану...» (1922).

...некий Митька Благой... сторожит в специальном музее веревку удавленника – Сережи Есенина. Благой Дмитрий Дмитриевич (1893–1974) – литературовед. В 1926 г. организовал в Доме Герцена Литературный музей, с отделом памяти Есенина, среди экспонатов которого действительно была названная в «Четвертой прозе» веревка.

Пся крев. Распространенное польское ругательство. В источнике: пся кровь, исправлено по смыслу фразы.

...стала – всетерпимость... В обоих списках АМ далее следует обрыв текста (по нижним краям листа), в первом: Кто же, братишки, по-вашему, больше филолог, тот, который [.....] которые друг друга мучают из-за [.....] до седьмых петухов [.....]

Во втором списке: Кто же, братишки, по-вашему, больший филолог – [эти] большевики, которые проводят [.....] заставляют отрекаться [.....] друга мучают [.....]. А. А. Морозов привел копию несохранившегося в тексте места: «Кто же, братишки, по-вашему, больший филолог: Сталин, который проводит генеральную линию, большевики, которые друг друга мучают из-за каждой буквочки, заставляют отрекаться до десятых петухов, – или Митька Благой с веревкой? По-моему – Сталин. По-моему – Ленин. Я люблю их язык. Он мой язык» (*35*, с. 283).

(9)

«Пепел стучит в мое сердце» и «Пепел Клааса стучит в мое сердце» – слова Тиля Уленшпигеля. Этой фразой Уленшпигель мотивировал свои поступки: его отец, Клаас, был сожжен как еретик.

«Нет на свете мук сильнее муки слова» – цитата из ст-ния Надсона «Милый друг, я знаю, я глубоко знаю...».

«Муки слова» – ученый труд А. Г. Горнфельда. М. было известно, вероятно, второе издание (1927).

...в буфете Квисисана. Квисисана – дореволюционный ресторан с буфетом на Невском проспекте, 46.

...в «Биржёвку», то есть в «Красную вечернюю газету». «Красную газету» современники действительно так называли, см. в письме Н. Тихонова к Б. Пастернаку: «Известия о литературных явлениях мы находим в “Вечерней биржевке”, то бишь в “Красной газете”...» (Лит. наследство. 1983. Т. 93. С. 668). В этой газете и появилось письмо Горнфельда «Переводческая стряпня» (см. выше).

Проппер С. М. (1855–1931) – издатель газеты «Биржевые ведомости».

...ишиасом, кугелем и талесом. Ишиас – радикулит (воспаление седалищного нерва); кугель – традиционное еврейское блюдо из лапши; талес – молитвенная накидка у евреев.

(10)

У Николая Ивановича есть секретарша... Это была симпатизировавшая Мандельштаму Августа Петровна Короткова (1899–1998).

Один мерзавец мне сказал, что правда по-гречески значит мрия. Мрия (укр.) – мечта. По свидетельству Н. М., сказавший эту циническую шутку был В. П. Катаев.

...выводя, как плясовую, «Вечную память» – т. е. кощунствуя. «Вечная память» – молитва «Упокой, Господи, души усопших...».

...презренный младший весь принадлежит литературе... Шенье Мари Жозеф (1764–1811) – драматург, поэт и публицист; младший брат Андре Шенье (об Андре Шенье см. статью в наст. изд.). В годы революции был членом Якобинского клуба, депутатом Конвента, участвовал в постановке массовых революционных празднеств. В период термидора подвергся обвинениям в том, что он, будучи членом Конвента, ничего не сделал для спасения брата.

(13)

Nel mezzo del cammin di nostra vita (ит.) – *На середине жизненной дороги* – первый стих «Божественной комедии» Данте.

(14)

Карякин В. Н. – переводчик, о нем см. примечания «Записи дневникового характера». После публикации письма Горнфельда (см. выше) подал в суд иск о взыскании с ЗИФа 1550 руб., но проиграл дело (Веч. Киев. 19 июня. С. 4).

...процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу. М. имеет в виду следующую фразу Горнфельда из его открытого письма, помещенного 28 нояб. 1928 г. в «Красной газете»: «Но когда , бродя по толчку, я вижу, хотя и в переделанном виде, пальто, вчера унесенное из моей прихожей, я вправе заявить: “А ведь пальто-то краденое”». В своем ответном письме Горнфельду (10 дек. 1928 г. в «Веч. Москве») М. вынес эту фразу (в неточной цитации) в эпиграф.

...похабный дом на Тверском бульваре – Дом Герцена. В нем в мае – июне 1929 г. проходили заседания конфликтной комиссии ФОСПа, на которых рассматривалась история с переводом «Тиля Уленшпигеля». Заседания комиссии возобновились в декабре, что послужило пусковым моментом к писанию «Четвертой прозы».

(15)

В-третьих, я подписал с Вельзевулом, или Гизом, грандиозный невыполнимый договор... в котором обязался вернуть в двойном размере всё приобретенное, отрыгнуть в четверном размере всё незаконно присвоенное... Подразумевается «Протокол совещания по урегулированию расчетов с автором Мандельштамом О. Э.», составленный 16 февр. 1928 г. в Госиздате. Согласно протоколу, М. должен был погасить авансы по не выполненным им договорам с ГИЗом и «Прибоем» в двойном размере, всего на сумму ок. 700 руб. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 35). М. обыгрывает отразившиеся в «Тиле Уленшпигеле» формулы обвинения в колдовстве; Гиз (ГИЗ) – аббревиатура Государственного изд-ва, с аллюзией на фамильное имя герцогов Гиз.

Хоть бы раз Иван Мойсеич в жизни кто назвал. Эй, Иван, чеши собак... – Из поэмы Некрасова «Эй, Иван!».

(16)

У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зощенки. Ср. отзыв М. о Зощенко, цитированный Рудаковым в письме к жене от 6 апреля 1936 г.: «пишет памфлеты невероятной силы, а выдает их за душеспасительное чтение» (Письма Рудакова, с. 167).

Ночью на Ильинке, когда Гумы и тресты спят и разговаривают на родном китайском языке... Обыгрывается то обстоятельство, что Ильинка находится в черте Китай-города.

Ленин и Троцкий ходят в обнимку как ни в чем не бывало... и никак им не разойтись. Вероятно, это один из сочиненных М. «пол-анекдотов», ср.: «В двадцать четвертом году, вернувшись с известных похорон, Осип сказал: “Я придумал пол-анекдота. Один еврей стоит на месте, а другой всё время вокруг него бегает...”» (5, с. 20). В Константинополь Троцкий прибыл 12 февраля 1928 г. на пароходе «Ильич», что обыгрывается в анекдоте.

Лееркастен – шарманка, от нем. Leierkasten.

Эм-эс-пэ-о... МСПО – Московский союз потребительских обществ.

Ходят армяне из города Эривани с зелеными крашеными селедками. Обыгрывается «армянский анекдот»: «Висит на стене зеленое и молчит. – Что это? – Селедка. – А почему зеленая? – Покрасили».

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ. ЧЕРНОВИКИ. ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ.

Фрагменты прозы (с. 361–362)

(1). СС 2. Т. 2. Печ. по автографу (АМ). Лист автографа нумерован цифрой «14». Датируется предположительно первой половиной 1910-х гг. по содержанию. Представляет собой фрагмент неидентифицированной статьи или доклада.

Прообразом же отсутствия... по циферблату. Эта мысль, вероятно, опирается на образы критической прозы И. Анненского (статья «Умирающий Тургенев»): «В доме любили только проверку, знание, достижение. Самая жизнь привыкла сливаться там с движением часовой стрелки»; «„Смерть, где жало твое? ”... „И мертвые будут жить”... “Любовь сильнее смерти”... Вот он – тот набор колесиков от карманных часов...». *Прогресс, детище девятнадцатого века.* Ср. высказывания о «прогрессе» в статьях «О современной поэзии» и «О природе слова». *Прогресс – это движение часовой стрелки... истории.* Почти текстуальное совпадение с этим высказыванием – в статье «Петр Чаадаев». *Вслед за Тютчевым... в рождение грозы.* Имеется в виду ст-ние Тютчева «В душном воздуха молчанье...».

(2). К-1990. Печ. по автографу (АМ). Представляет собой вставку к неидентифицированному тексту. По содержанию (писалось к 100-летней годовщине Бородина?) датируется предположительно 1912 г.

(3). Вопросы литературы. 1968. № 4. Печ. по копии Н. М. (АМ). На листе проставлен номер: «34». Определяется нами как страница из служебного доклада, написанного в период работы в газете «Московский комсомолец» (вторая половина 1929 – начало 1930 г.).

Франсуа Виллон. Из реферата (с. 362–363)

Вопросы литературы. 1968. № 4 (фрагмент); Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 271–275. Печ. по беловому автографу (АМ). Текст представляет собой фрагменты из реферата о поэтике Ф. Вийона (см. примечания к статье «Франсуа Виллон»): фрагмент (1) – на странице с номером «2»; фрагмент (2) – на странице с номером «10». В рукописи написание фамилии колеблется: *Виллон* и *Вильон*. Ниже французский язык подлинника не оговаривается.

Dizain – строфа-десятишие.

Car la dance vient de la panse – средневековая пословица, введенная автором в «Большое завещание» (XXV) в форме: Car de la panse vient la danse; буквально: «Ибо брюхо правит танцем».

Huitain – строфа-восьмистишие.

Enjambement – анжамбман, т. е. перенос слова из строки в строку.

Beaux enfans... de vo chappeau – цитата из баллады «Урок Вийона», в переводе: «Красавчики, вы теряете самую / Прекрасную розу с ваших шляп».

Знаменитую балладу «Des Dames du Temps Jadis» можно рассматривать как реминисценцию баллады Ch<arles> d'Orl<éans> «Sur la mort de la duchesse d'Orléans» с refrain: «Ce monde n'est que chose vaine». Говоря о «реминисценции» М., вероятно, подразумевает то обстоятельство, что в балладе «Des Dames du Temps Jadis» Вийона рефрен («Mais où sont les neiges d'antan!» – «Но где же прошлогодний снег!») имеет тот же смысл, что и рефрен в балладе Карла Орлеанского («Ce monde n'est que chose vaine» – «Этот мир лишь тщета»).

...при дворе Ch<arles> d 'Orl<éans>. Во время пребывания при дворе герцога Карла Орлеанского Вийоном была написана «Баллада поэтического состязания в Блуа». Карл Орлеанский (1391–1465) – герцог, племянник французского короля Карла VI; выдающийся французский поэт. После освобождения из английского плена в 1440 г. поселился в замке Блуа, где устраивал «поэтические состязания».

Заметки о Шенье. Из ранней редакции (с. 364–370)

Вопросы литературы. 1968. № 4 (частично); Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 268–271. Печ. по копиям

Н. М. 1922 г. с автографов 1914–1915 гг. (АМ). Фрагмент (1) скопирован ею с сохранением старой орфографии, см. примечания «Заметки о Шенье». Переводы французского текста – А. А. Добрицына, ниже язык подлинника не оговаривается.

Пропедевтика – предварительные занятия, введение в науку.

Поэтическій путь Шенье – это уход, почти бегство от «великих принципов». Текст в черновике утрачен, в угловых скобках воспроизводится текст, соответствующий основному.

«Œta, mont ennobli...», относимый к fragments d'Idylles... «Œta, mont ennobli...» («Эта, облагороженная гора») – первые слова буколики «Смерть Геракла» («La mort d'Hercule»). К «Fragments d'Idylles» – фрагментам «Идиллий» – отнесена в издании Анри де Латуша, по которому широкая публика в 1819 г. впервые познакомилась с творчеством Шенье (неоднократно перепечатывалось).

...в свободном переложении Пушкина... Подразумевается ст-ние Пушкина «Из А. Шенье» («Покров, упитанный язвительною кровью...»).

Elle tombe, elle crie, elle est au sein des flots. – «Она падает, она кричит, она в пучине волн». В подлиннике: Elle crie, elle tombe, elle est au sein des flots.

...как знаменитый пэон вечно живит и разнообразит бессмертный русский четырехстопный ямб. Пэон рассматривался многими поэтами как самостоятельная четырехсложная стопа, имеющая четыре разновидности (в зависимости от того, на какой из слогов падает ударение, например, «Великоле́пными ковра́ми» – пэон четвертый). М. понимает термин в том же смысле, что и Андрей Белый, который считал пэон (пэан) не стопой, а сочетанием ямба или хорея с пиррихием (т. е. со стопой, где пропущено ударение). Белый неоднократно пользовался этим термином, см., например, его «Символизм» (М., 1910. С. 256–257, 299, 383). Стилистической пэонизацией М. называет, по аналогии с пропуском ударения, пропуск или ослабление грамматического значения, ср. ниже: «Глаголы, существительные, эпитеты постоянно выпадают в своем первоначальном и естественном значении; они “зияют”...».

Глаголы, существительные, эпитеты постоянно выпадают в своем первоначальном и естественном значении; они «зияют» или несут службу другой части речи – утверж-

дение, выдающее некоторые особенности поэтики самого М., в частности, тенденцию избегать личных форм глагола, см.: Шапир М. И. Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М., 2003. С. 371–382. В этой связи характерно, что, комментируя стихи Шенье, М. настаивает на том, что действие выражается в них существительными и прилагательными, а глаголы, наоборот, «несут службу эпитетов», то есть не выражают действия.

...существительные soufflement и mugissiment – существительные «дуновение» и «рёв».

«Etend du vieux lion la dépouille héroïque» – «Стелет геройскую шкуру льва» (Подразумевается: «Стелет шкуру убитого им некогда геройски льва»).

Et les baisers secrets et les lits clandestins. М. цитирует строку перевода Шенье из Биона, почерпнутую из статьи Ш. О. Сент-Бёва «Несколько неизданных документов Андре Шенье» (вошла в том 1 «Литературных портретов» Сент-Бёва, перепечатывалась в некоторых изданиях Шенье, см. издания Молана 1883 и 1884 г.: Oeuvres poétiques de André Chénier précédées d'une étude sur André Chénier par Sainte-Beuve mises en ordre et annotées par M. Louis Moland. Nouvelle édition complète en un volume). Приводим перевод данного места статьи Сент-Бёва: «Так он <Шенье> бродит, высматривая повсюду свою изысканную добычу. То это два стиха из маленькой идиллии Мелеагра о весне... то это один стих Биона (Эпиталама Ахилла и Деидамии):

И поцелуи украдкой, и укромные ложа.

Он переводит их точно и обещает себе, что однажды их к чему-нибудь присоединит... <Он говорит:> "Мне кажется, что я этот стих куда-то уже включил, а куда – не помню"». Сент-Бёв цитировал переведенный Шенье стих 5 из «Эпиталамы Ахилла и Деидамии» Биона: «Украденные поцелуи Пелида, <его> украденные ложа». Бион Смирнский – греч. поэт II в. до н. э.

Очень близкое к Пушкину место («Поэт и чернь») – Гомер в «L'Aveugle»... Chante... grâce aux dieux... – ...А мы послушаем тебя. В литературе о Пушкине до 1922 г. этот вероятный источник соответствующих пушкинских строк не назывался.

Точное название ст-ния Пушкина – «Поэт и толпа» (в первой публикации – под названием «Чернь»); вероятно, ошибку в названии ст-ния М. повторяет вслед за Вяч. Ивановым (статья «Заветы символизма», IV).

Египетская марка. Из черновиков (с. 370–392)

Сохранился значительный массив черновиков «Египетской марки», включающий листы разных этапов работы над повестью – от ранних, не имеющих соответствия в опубликованном тексте, до беловых автографов с текстом, полностью совпадающим с окончательным, а также нескольких листов машинописи первоначальной редакции. Известные ныне черновики охватывают практически весь текст повести. Листы черновиков сосредоточены в АМ и РГАЛИ. Извлечения из них впервые опубликованы: Наше наследие. 1991. № 1 (публ. С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдина, по АМ); Рус. мысль: Лит. прил. Париж, 1991. 28 июня. № 12 (публ. А. Т. Никитаева по листам РГАЛИ). Обе публикации – в виде транскрипций текста. Мы также публикуем извлечения из черновиков, в объеме, приблизительно соответствующем первым публикациям, но, считая транскрипции неподходящим способом подачи материала (см.: Рейсер С. А. Основы текстологии. Л., 1978. С. 40–41), печатаем, как правило, один из завершенных в черновике слоев текста – начальный, промежуточный или последний, а версии указываем выборочно в подстрочных сносках. В прямых скобках указывается зачеркнутый текст. Знаками купюры (<...>), если не оговорено иное, обозначается опущенный текст, соответствующий основному тексту «Египетской марки».

Тексты черновиков представлены автографами, записями рукой Н. М. (последние – почти всегда с правкой автора) и машинописями с правкой; ниже эти данные приводятся выборочно. Нумерация фрагментов (дается в круглых скобках) – условная. Листы с фрагментами 12, 17а, 19, 25, 39 находятся в РГАЛИ, остальные в АМ. Условными названиями (также в круглых скобках) фрагменты объединены в группы. В первую – (Ранние версии) – включены сюжеты и эпизоды, относящиеся к советскому времени (некоторые по указаниям в тексте можно датировать 1927 г.). Место действия двух из них – Москва, Дом Герцена. В одном из эпизодов Мервис является в облике «продавца книжно-канцелярского магазина» в

Ленинграде, и можно предполагать, что он, по замыслу автора, будучи портным, в конце нэпа был вынужден сменить род занятий. По-видимому, объединенные в этом разделе фрагменты представляют собой самый ранний слой работы. В два следующих раздела включены версии, соответствующие основному тексту повести. Их условные названия: (Версии основного сюжета: Квартира – В прачечной – Самосуд – Квартира) и (Версии основного сюжета: Дворцовая площадь. Миллионная). Мотивы, не использованные в основном тексте: эпизоды вокруг «Дома пуговицы» и его «сотрудника»; возвращение в квартиру и появление «господина Лидина». В последнем разделе объединены остальные версии.

(3). *Коган П. С.* (1872–1932) – историк литературы, критик. Президент Академии художественных наук с 1921 г. Написал предисловие к изданию «Тиля Уленшпигеля» в переводе («обработке») М. (1928). Ранее М. был знаком с ним по занятиям в университете (см. примечания «В германских пущах слышен рев позаун...» в т. 1).

(5а). *Сотрудник Дома Пуговицы.* В черновике с аналогичным текстом из собрания Кларенса Брауна (фотокопия – в собрании С. В. Василенко) здесь фигурирует «сотрудник Госиздата», после правки – «сотрудник Дома Пуговицы». Госиздат располагался в здании, ранее принадлежавшем фирме, распространявшей швейные машинки, и называвшемся «Дом Зингера».

(6). *Член Государственной Думы от евреев доктор Гуревич.* Реальное лицо – Гуревич Эзекиель Бенционович (род. 1861), врач, депутат 4-й Государственной думы от Курляндской губернии. В 1916–1917 гг. жил по адресу: Б. Монетная ул., д. 9а (т. е. действительно на Петроградской стороне).

(7). Машинопись с правкой. Листы с номерами «1» и «2». Текст представляет собой начало «повести» в ее ранней редакции. *Миньон* (малый) – вид кабинетного рояля. *А не в ней ли Парнок накануне падения монархии прочел свою речь – «Теософия как мировое зло» в особняке Турчанинова и обедал по приглашению тайного католика Волконского в кабинете у Донона...* Данный пассаж имеет автобиографическую

подоплеку – по воспоминаниям Н. Мандельштам, М. прочитал доклад о Скрябине «в каком-то петербургском обществе» (*29*, с. 163–164, см. также примечания «Скрябин и христианство»). Волконский Сергей Михайлович, князь (1860–1937) – театральный деятель, режиссер, критик; исповедовал католичество. О личном знакомстве с ним см.: ДнКабл, запись 25 июля 1917 г. Ресторан «Донон» («Донон, Бетан и татары») находился на набережной Мойки, д. 24. См. также: К-1990, с. 363. *Хроменькой девице, жующей соломинку английского «th».* Подразумевается Анна Александровна Вырубова (1884–1964) – фрейлина императрицы Александры Федоровны и ее посредница в отношениях с Г. Распутиным.

(12). *На горб Троицкого моста.* Т. е. по пути с Миллионной ул. на Каменноостровский проспект.

(17а). *Убирай косточки по Системе Лешетицкого.* Речь идет о постановке кисти по этой системе; «косточки» – пястно-фаланговые суставы с тыльной стороны.

Адажио, Ленто и Престо. – Обозначения темпов на нотной странице, пишутся с прописной буквы.

(28). *Ветер Иены и Аустерлица...* Подразумеваются сражения эпохи Наполеоновских войн; битва при Аустерлице упоминается также в черновиках «Стихов о неизвестном солдате» (1937–1938).

(29). *Армяне, как разглядел Парнок, должно быть беженцы, – но если так, то запоздалые...* Беженцы-армяне появились в Петербурге в 1915 г., во время массового уничтожения армян в Турции.

(30). *Пустяшные деньги с изображеньем двуглавой курицы.* Подразумеваются керенки с гербом Временного правительства – двуглавым орлом (из герба императорской России), но без корон (наблюдение Г. А. Левинтона). *Мудрая пушкинская трость с агатовым набалдашником, хранящаяся в Публичной, против Гостиного.* По описанию, это «Палка орехового дерева с аметистовым набалдашником. Хранилась до поступления в Музей А. С. Пушкина в 1938 году в Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде»

(Февчук Л. П. Портреты и судьбы: Из ленинградской Пушкинианы. Л., 1984. С. 195–196). *Машинисточки, предчувствуя свою громадную историческую миссию, пока что беззаботно гуляют в Летнем и в Таврическом саду.* Стрекочущие пишущие машинки – характерная деталь – запечатлелись в романе А. Н. Толстого «Сестры»: «Это был особняк знаменитой балерины, где сейчас находился главный штаб большевиков. День и ночь здесь сыпали горохом пишущие машинки. Каждый день перед особняком собиралась большая толпа рабочих, фронтовиков, матросов».

(31). *Хедиф* (хедив) (перс. господин, государь) – наследственный титул правителя Египта (в 1867–1914 гг., до провозглашения британского протектората), полученный от турецкого султана, в зависимости от которого тогда находился Египет.

(33). *Клементи* Муцио (1752–1832) – пианист-виртуоз (современники называли его «отцом фортепианной музыки»), композитор, дирижер. Жил в Англии. Гастролировал в Европе (в 1781 г. в Вене состязался с В. А. Моцартом). В 1802 и 1806 гг. работал в России. Оказал влияние на фортепианное творчество Гайдна и Бетховена.

(35). *На похороны Бодлера или на премьеру Массне.* Бодлера хоронили 2 сентября 1867 г. Массне Ж. (1842–1912) – французский композитор, один из ведущих представителей «лирической оперы». Премьеры опер, ближайшие по времени к похоронам Бодлера, состоялись в 1884 («Манон») и 1886 («Вертер») годах.

(36). *Предки Парнока – испанские евреи.* По-видимому, Парнах действительно считал себя потомком испанских евреев: в начале 1920-х гг. он «изменяет свою фамилию на Парнах в соответствии с сефардской произносительной нормой» (2, с. 532), а позднее это обстоятельство сказалось в выборе темы исследования, отразившейся в собранной им антологии «Испанские и португальские поэты, жертвы инквизиции» (М.; Л., 1934).

(39) *...отрывных листочков лимонно-желтой пудреной бумаги. Теперь такой не достать ни за какие деньги.* Речь

идет о «цедровой бумаге», см. примеч. к гл. V «Египетской марки».

(43). *Шерешевский.* Имеется в виду Шершевский Михаил Маркович (1846–1910) – терапевт, профессор Военно-медицинской академии. Имел звание лейб-медика. *Беллерминов.* Имеется в виду Беллярминов Леонид Георгиевич (1859–1930) – окулист, создатель школы офтальмологов. Имел звание лейб-окулиста, входил в окружение Николая II. *Раухфус* Карл Андреевич (1835–1915) – педиатр, организатор больничного дела. Создал образцовые детские больницы в Санкт-Петербурге (ныне им. Раухфуса) и Москве (ныне им. И. В. Русакова). Лейб-педиатр с 1876 г.

(44). Часть записей извлечена из беглых незавершенных набросков с многочисленными сокращениями. Опущенные версии обозначены: [....]. Как видно, действие отнесено к Франции, упоминание *Сатурна*, возможно, относится к статуе Люксембургского сада или Версаля.

(45). *Ложно-еврейских фамилий... Розенблюм... Гольдберг... Финкельштейн.* Этимология этих распространенных еврейских фамилий – немецкая (почему, вероятно, и названы «ложно-еврейскими»). Розенблюм (роза, Rose + цветок, Blume); Гольдберг (золото, Gold + гора, Berg); Финкельштейн (? + камень, Stein; возможно, – искаженное Funkelstein, funkelnder Stein т. е. мерцающий драгоценный камень). Этимологически фамилия Finkelstein, возможно, восходит к древнееврейскому слову, означающему пирит – камень, приносящий удачу. *Гауризанкар* – горная вершина в Гималаях, в Непале. Высота 7144 м. До 1913 г. ошибочно отождествлялась с находящейся на 60 км восточнее вершиной Джомолунгма (Эверест) – наивысшей на Земле.

(46). *Барон Николаи́* – Пауль Эрнст Георг (Павел Николаевич) Николаи (1860–1919). В начале XX в. оставил службу в Государственном совете и отдался миссионерской деятельности. Основатель Русского студенческого христианского движения, центром которого стал Монрепо. Упоминающийся ниже «его дед» – Людвиг Генрих Николаи (1737–1820). *Барон Николаи знал и ценил художника Беклина, потому что соорудил у себя <в> парке «Остров мертвых».*

Картина «Остров мертвых», приобретшая чрезвычайную популярность, создана А. Беклином в 1880 г. Подразумевается то обстоятельство, что семейный некрополь в парке Монрепо расположен на острове. *На картине – «Александр дарует Финляндии конституцию».* Конституция была дарована Финляндии Александром I на сейме в Порвоо в 1809 г. Картина на этот сюжет написана Emanuel Thelning (1776–1831) в 1812 г. Ее увеличенная копия (1850-е гг.) работы Robert Wilhelm Ekman (1808–1873) находится в здании правительства в Хельсинки на Сенатской площади.

(48). *На Гаванах* – т. е. в Гаване, где выступала Бозио; она входила в труппу Гаванской итальянской оперной компании. *Тамберлик* Энрико (1820–1889) – итальянский певец (тенор). В 1850–1863 гг. – в Петербурге, партнер Бозио по оперной сцене. *Умирая в доме Демидова против Публичной библиотеки.* В доме А. Н. Демидова (Невский пр., 54) часто останавливались иностранные артисты. Несколькими годами ранее здесь жила Полина Виардо-Гарсиа (см. примечания «Письмо о русской поэзии»). Позднее дом был перестроен.

Приводим две записи с другого листа, относящиеся к сюжету о Бозио:

«К славе она относилась географически: видела в ней прежде всего средства».

«Рогожи, постеленные у костела Гваренги, одним видом своим возбуждали толпу».

Путешествие в Армению. Записные книжки

Вопросы литературы. 1968. № 4. С бóльшим объемом записей: СС 3. Т. 3. В настоящем издании объем представленных записей также расширен. Источники текста – автографы в блокнотах и на отдельных листах (АМ). В АМ имеется также машинописная подборка (неизвестного времени) под заглавием: Записки. Черновики. Об оформлении см. общую преамбулу к комментарию.

(Севан) (с. 392–394)

Был он помазан каким-то военным елеем... советскими людьми. Из пассажа о Гамбаряне. В авторизованной маши-

нописи фраза предшествовала абзацу: «С женщинами – он рыцарственный Мазепа...».

Доктор Герцберг – москвич... представитель москвошвейной эпохи. Возможно, это был Рахмиэль Харитонович Герцберг, в 1927 г. – помощник заведующего секцией домов отдыха объединения «Московский санаторий», работавший также в доме отдыха им. Свердлова (справка Л. М. Видгофа). Ср. в ст-нии «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931): «Я человек эпохи Москвошвея...».

...огоньками святого Эльма. Огнями святого Эльма мореходы называют яркое свечение, вызываемое накоплением электрического заряда во время грозы, которое часто появляется на мачтах и реях кораблей. С незапамятных времен воспринимались моряками и морскими путешественниками с суеверным ужасом.

...армянские могилы напоминают рыжие футляры от швейных машин Зингера. Эти впечатления отразились также в черновиках цикла «Армения», см. ст-ние «Руку платком обмотай и в венценосный шиповник...» (1930) в разделе «Другие редакции» (т. 1).

Анаида Худавердьян – Анаида Ашотовна Худавердян (1902–1983), педагог. См. ее воспоминания (*56б*).

Молодой племянник Сагателлян – писатель Левон Сагателян, упоминаемый А. Худавердян (*56б*, с. 78). Предположительно отождествляем его с армянским драматургом Левоном Мкртычевичем Сагателяном (род. 1884).

Несчастливцев – центральный персонаж комедии А. Н. Островского «Лес», Геннадий Демьяныч Гурмыжский, оставивший дворянское общество и ставший актером. Несчастливцев «не терпит подлости», а оттого не может ужиться ни в одном театре.

(Ашот Ованесьян) (с. 395)

...вашего отъезда. Речь идет о Б. С. Кузине.

ВКП – Всероссийская коммунистическая партия.

Так глухота и неблагодарность, завещанная нам от титанов. В авторизованной машинописи за этой незаконченной фразой следовало: Голова по-армянски <...>

(Москва) (с. 395–400)

...граф Паскевич... Шопена... «Камеральное описание Армении». Паскевич Иван Федорович (1782–1856) – граф (титул получил после завершения Русско-турецкой войны 1828–1829 гг.), наместник Кавказа с 1827 г. (сменил Ермолова). Шопен Иван Иванович (1798–1870) – этнограф и историк. По происхождению француз. Ок. 1825 г. прибыл в Россию. Долгое время служил на Кавказе, был назначен председателем Управления по доходам и казенным имуществам Армении. «Камеральное описание Армении» – по-видимому, издание: Шопен И. И. Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи. СПб., 1852. «Камеральными» в то время называли финансовые, статистические и хозяйственные описания областей, городов и местностей. Почему М. назвал Шопена «грибоедовским немцем», неясно; некоторые труды И. Шопена издавались на немецком языке в Германии; с А. С. Грибоедовым был связан родственными узами И. Ф. Паскевич (был женат на двоюродной сестре Грибоедова).

Отец ее был важный заграничный армянин... вел переговоры с подозрительно щедрыми американцами из общества АРА . Отец – Гокор (Григор) Вартанян. Г. Вартанян был членом РСДРП с 1905 г., в 1930 г. – председатель Комитета помощи армянам за рубежом. В 1937 г. репрессирован (сведения даются по статье: Шахназарян В. Урок армянского // Голос Армении. 1991. 8 янв.). АРА – American Relief Administration, Американская администрация помощи, – добровольная благотворительная организация.

...последний католикос. Марго Вартаньян говорит о только что умершем (8 мая 1930 г.) католикосе всех армян Геворке V Суренянце.

Для Нади. В машинописи (АМ) записи скомпонованы в другом порядке: / Для Нади: Я сейчас нехорошо живу. Я живу, не совершенствуя себя, а выжимая из себя какие-то дожимки и остатки. Эта случайная фраза вырвалась у меня однажды вечером после ужасного бестолкового дня вместо всякого так называемого «творчества»/.

А. В. Л. Возможно, инициалы раскрываются как «Анатолий Васильевич Луначарский».

Хозяин моей временной... о полете. Эта и шесть следующих записей относятся к лету 1931 г., когда М. жил в Замоскворечье в квартире Цезаря Рысса. Их текст включен в прижизненную авторизованную машинопись, но, согласно свидетельству Н. М. (записанному И. М. Семенко на листе в АМ), исключен автором при прохождении рукописи в журнале

Я навсегда запомнил картину семейного пиршества... существует. Эта и следующая запись относятся к дню рождения Б. С. Кузина – 11 мая 1931 г.

(Сухум) (с. 400–404)

«Дом Орджоникидзе» – санаторий Совнаркома Абхазии, см. примечания «Путешествие в Армению».

В кончиках его... квас на льду. На отдельном листе. В АМ примыкает к записям об А. Безыменском.

«Рост». Речь идет о работе Маяковского в «Окнах РОСТА». Запись связана, по-видимому, с посещением выставки «Окна сатиры РОСТА» в Третьяковской галерее в начале 1930 г., когда М. находился в Москве.

М. Ковач – Ковач Константин Владимирович (1899–1939) – композитор и пианист. Заслуженный деятель искусств Абхаз. АССР (1933). Первый собиратель абхазских народных песен. Организатор музыкального училища, симфонического оркестра, этнографического хора и струнного квартета в Сухуме. Автор работ: 101 абхазская народная песня (этнографич. запись с историческими справками). М., 1929; Песни кодорских абхазцев. Сб. этнографических материалов с нотными записями. Сухум, 1930; Два маджа. Абхазские рассказы и легенды. Сухум, 1935.

Какавадзе (правильно: Какабадзе) *Анатолий* (Ананиа) с 1 января 1929 г. по 22 мая 1931 г. был директором Национального музея Грузии, перед этим занимал должность директора Геофизической обсерватории (сведения приводятся по: СС 3. Т. 3, с. 460).

Лакоба Нестор Аполлонович (1893–1936) в 1930 г.– председатель Совнаркома и ЦИК Абхазской АССР. О его приездах в санаторий в Сухуме см.: *29*, с. 309–310.

(Вокруг натуралистов) (с. 406–410)

...памятник. Речь идет о памятнике К. А. Тимирязеву.

...«она наполнилась разломанными морских животных черепами, коих существо так, как жемчужных раковин, состоит из...». Цитировано по изданию: Паллас П. С. Физическое путешествие по разным провинциям Российской Империи, бывшее в 1768 и 1769 году. СПб., 1773. Ч. 1. С. 131. В книге: «Сверх того камни наполнены разломанными морских животных черепами, коих существо, так как жемчужных раковин, состоит из прямых жилочек».

...с отдышкой, не торопясь. В источнике: с одышкой. Предполагаем здесь описку автора, поскольку «с одышкой» не согласуется с логикой текста, в связи с чем введена конъектура.

...вываривает... с красным сандалом. Он вываривает крутиком и смолчугом. Красный сандал – краска, приготовляется из дерева рода крушины. Крутик и смолчуг – синяя и черная краски растительного происхождения.

...на китайку для нижегородских баб и на синьку для неба. Излагается содержание следующего места книги Палласа: «Красильщики обыкновенно красят только крашенину, из которой простые бабы и девки во всей Руси по большей части шьют себе одежду, так же красят небольшое число китайки, для делания которой ныне заведены в Арзамасе фабрики. Знание здешних красильщиков состоит только в том, что ставят котел, в который кладут краску крутик и смолчуг, не наблюдая точно пропорции...» (Паллас П. С. Указ. соч. С. 76–77). Китайка – простая ткань, привозимая из Китая.

В канцелярии Петра Федоровича сидел тоже немец, поручик Шваныч или Шванвич. Имеются в виду Емельян Пугачев, поднявший восстание под именем императора Петра III (Петра Федоровича) и М. А. Шванвич (1749–1802), который после пленения был определен Пугачевым секретарем в Военную коллегию для переводов с иностранных языков неприятельской корреспонденции.

Пармская могила Стендаля. Подразумевается роман Стендаля «Пармская обитель».

...эффект Тиндаля (косвенный показатель молекулы в ультрамикроскопе)... Эффект Тиндаля – рассеяние света

при прохождении через оптически неоднородную среду. Ультрамикроскоп – оптический прибор для обнаружения частиц столь малых размеров, что их нельзя наблюдать в обычные микроскопы. В ультрамикроскоп наблюдаются не сами частицы, а большие по размерам пятна дифракции света на них. Размеры и форму частиц в ультрамикроскоп установить нельзя, однако можно определить их концентрацию и вычислить средний размер.

Солнце печенегов и касогов. Печенеги и касоги – кочевые народы, совершавшие набеги, в частности, на государства Закавказья.

Бедекер – путеводитель; от имени Карла Бедекера (1801–1859), немецкого издателя, основавшего в 1827 г. фирму по изданию путеводителей по различным странам.

...прихватил с собой в Италию краснощекого художника Книппа. Книп Христиан (1748–1825) –художник и рисовальщик. Упоминается в «Итальянском путешествии» Гете начиная с 23 марта 1787 г. Его рисунки и акварели, сделанные во время путешествия, хранятся в Веймарском доме Гете.

Разговор о Данте. Первая редакция (с. 412–434)

Фрагменты первой редакции, не вошедшие в основной текст, печатались в примечаниях А. А. Морозова в книге: Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. Печ. по списку Н. М.: ИРЛИ. Ф. 630 (Издательство писателей в Ленинграде). Датируется временем лета 1933 г. См. примеч. к основному тексту. В примечаниях не повторяются переводы тех иноязычных цитат, которые есть в основной редакции. Принципы цитирования, переводов и сокращения оговорены в примечаниях к основному тексту.

В понимании Пушкина... поэзия есть роскошь, но роскошь насущно необходимая и подчас горькая, как хлеб. «Dà oggi a noi la cotidiana manna!» «Dà oggi a noi la cotidiana manna...» (Purg. XI, 13). – ‘Манну насущную даждь нам днесь’. Данте цитирует в итальянском переводе стих из Евангелия от Луки – Поучение о молитве и образец молитвы, ср. лат.: panem nostrum cotidianum da nobis cotidie (Lc 11: 3) и церк.-слав. редакцию: «Хлеб наш насущный подавай нам на всяк день» (в молитве «Отче наш» канонизирован вариант Мф 6: 11 – «Хлеб наш насущный

даждь нам днесь»), но при этом он заменяет «хлеб» на «манну», которая определяется в Ветхом Завете как «сладкий хлеб»: «И нарек дом Израилев хлебу тому имя: манна; она была, как кориандровое семя, белая, вкусом же, как лепешка с медом» (Исх 16: 31). Это толкование «сладкий белый хлеб» объясняет, откуда у М. появляется «горький хлеб» – в противопоставлении к подразумеваемому сладкому хлебу, манне. «Горький хлеб», в свою очередь, отсылает к канонизированному переводу знаменитой цитаты из «Комедии»: «sa di sale il pane altrui» (Par. XVII, 58), ‘солон (отдает солью, имеет соленый привкус) хлеб других (областей, городов и т. п.)’, обычно осмысляемой как ‘горек чужой хлеб (т. е. данный тебе другими)’. Ср., в частности, перевод этого места «Чистилища» в книге Скартаццини (*122*, с. 63): «Как горек хлеб чужой и полон зла, / Узнаешь ты, и попирать легко ли, / Чужих ступени лестниц без числа» (ср.: *20а*, с. 214). В позднем ст-нии М.: «Слышу, слышу ранний лед...» (1937): «С черствых лестниц, с площадей <...> Круг Флоренции своей / Алигьери пел мощней / Утомленными губами <...> И несладким кормит хлебом / Неотвязных лебедей». Здесь эпитет «черствые» перенесен от хлеба к лестницам, ступеням, видимо по образцу дантовского сдвига: li amari / passi di fuga (Purg. XIII, 118–119) ‘горькие шаги бегства’. О. Ронен (*165*, с. 279, примеч. 85) отметил трансформацию этого же мотива в стихе «Кому зима – полынь и горький дым к ночлегу» («Кому зима – арак и пунш голубоглазый...», 1922) через его реминисценцию у Ахматовой: «Темна твоя дорога, странник, / Полынью пахнет хлеб чужой» («Не с теми я, кто бросил землю...», 1922), – которой посвящены строки: «Кто скажет, что гитане гибкой / Все муки Данта суждены» («Черты лица искажены...», 1913; см. ниже). Цитата о «манне насущной» не вошла в окончательную редакцию «Разговора», как и вся дантовская тема «чужого хлеба» в русской поэзии XIX в.; тема эта намечена здесь лишь пунктиром, и первым в ряду русских поэтов упоминается Пушкин, который обращается к этой цитате из «Чистилища» дважды. Первый раз – в поэме «Цыганы»: «Сколь черств и горек хлеб чужой – / Сколь тяжко медленной ногой / Всходить на чуждые ступени» (весь эпизод – слова Алеко, обращенные к младенцу-сыну, – не вошел в окончательную редакцию поэмы, см.: *118*, с. 383), а второй раз применяет ее уже не к байроническому герою, а к «бедной воспитаннице знатной старухи» в

«Пиковой даме»: «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца...» (отмечено: *67*, с. 27–28). К эпитету «черствые» у М., контаминирующему свойство хлеба и лестниц, приближается слово «жесткие» в письме Т. Шевченко (1883): «А[гата] имела неосторожность попрекнуть меня своими благодеяниями, и я отряхнул прах от ног моих и повторяю слова великого флорентийского изгнанника:

Горек хлеб подаяния,
И жестки ступени чужого крыльца»

(*139*, с. 377). Несмотря на то, что «манна насущная» тоже не вошла в основной текст, все-таки следует обратить внимание не только на цитируемую строчку, но и на XI песнь «Чистилища» в целом. Ср. свидетельство о чтении этой песни в письме С. Б. Рудакова от 31 янв. 1936: «А затем читали с ним по-итальянски XI песнь “Чистилища” Данте – он читал по одной книге, я по другой. Он делал замечательный глубочайший перевод, в то же время объясняя грамматические формы и фонетику, а я вникал, и, может быть, зачитаю по-итальянски. Главное же – близость его “толкования” его стихам. Это похоже в филологическом смысле на отсебятину, но очень своеобразную, глубочайшую – если понять, присмотреться» (Письма Рудакова, с. 133). Песнь XI начинается с молитвенного «Отче наш» (O Padre nostro) и разворачивается как адаптация латинской молитвы «Pater noster», во-первых, к итальянскому языку (напомним, что в Италии, как и в других католических странах, официальным языком литургии оставался латинский вплоть до II Ватиканского собора, 1962–1965), а во-вторых, к молитве грешников, которые помещаются у самого подножия горы Чистилища и отмаливают главный из семи смертных грехов – грех гордыни. Приведем всю терцину, из которой М. цитирует строку о манне; она появляется в связи с предстоящим трудным подъемом Данте на гору Чистилища и соотносит этот подъем с Исходом евреев из Египта и их скитаниями в пустыне, где им и была послана манна (Исх 16: 13 сл.): Dà oggi a noi la cotidiana manna, / sanza la qual per questo aspro diserto / a retro va chi più di gir s'affanna (Purg. XI, 13–15) ‘Манну насущную даждь нам днесь, ибо без оной в этой суровой пустыне кто больше силится идти кругами, тем больше обращается вспять’. Дальнейший текст песни XI вновь возвращается к тексту молитвы «Отче наш», в частности в XI, 20, где он пере-

дает «Не введи нас во искушение» как non sperimentare 'не испытывай, не экспериментируй'. Ср. у М. – об итальянской поэзии, об Ариосто и Тассо (но не о Данте): «Не искушай чужих наречий» (с игрой на двусмысленности «искушения, искуса» и «искусства, искушенного»). Весь этот цикл «итальянских» стихов имеет прямое отношение к идущему далее рассуждению о Батюшкове, который «погиб оттого, что вкусил от тассовых чар».

Славные белые зубы Пушкина – мужской жемчуг поэзии русской! «Применение к *жемчугу* (= *зубам*) определения, свойственного рифмам (*мужской*) явно соотносит эти слова с *двустворчатым жемчугом*...» (*20а*, с. 232, примеч. 203). «Двустворчатые рифмы» – пушкинские рифмы – «двойчатки»; о рифмах у М. также *брачущиеся окончания* в основном тексте. Надо отметить, что строка М. «двойною рифмой оперенный стих» («Я не увижу знаменитой “Федры”...», 1915), относящаяся к парной рифмовке александрийского стиха французской трагедии, восходит к пушкинскому «летучей рифмой оперю» в ст-нии «О чем, прозаик, ты хлопочешь...» – эпиграмме, разрабатывающей как раз ту тему, которую М. усмотрел у Данте: речь (поэтическая) как стрельба из лука (см. примечания к основному тексту, гл. IX). Упомянутый выше образ «двустворчатого жемчуга» – из ст-ния:

Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг –
Язык бессмысленный, язык солено-сладкий
И звуков стакнутых прелестные двойчатки...
Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчýг!
(1933; 1935)

«Двустворчатый» здесь объединяет тему парной рифмы (звуков... двойчатки) и раковины-жемчужницы (ср. «раскрыть ножом») – жемчуг, так сказать, возвращается в «родную» раковину, а «раковина» – очень важный мотив ранней поэзии М., это первоначальное название сб. «Камень», ср. ст-ние «Раковина» (1911): «Как раковина без жемчужин, я выброшен на берег твой» (см. *46*, с. 49–50, 72), где был отмечен гумилевский подтекст – «раковина я, но без жемчужин». «Звучащей раковиной» называлась студия Гумилева, а также сборник стихов участников этой студии, посвященный его памяти (Звучащая раковина. Пб., 1922). Кажется, первым сравнение поэзии Пушкина с жемчугом употребил А. А. Бестужев во «Взгляде на

старую и новую словесность в России» (1823): «Еще в младенчестве он изумил мужеством своего слога <...> Мысли Пушкина остры, смелы, огнисты; язык светел и правилен. Не говорю уже о благозвучии стихов – это музыка; не упоминаю о плавности их – по русскому выражению, они катятся по бархату жемчугом!» (*65*, с. 531); источник Бестужева-Марлинского – свадебное величание, часто с тавтологией: выкатался да скатен жемчуг. Ср. использование этой же метафоры у самого Пушкина: «Поэт, бывало, тешил ханов / Стихов гремучим жемчугом» («В прохладе сладостной фонтанов...»). Однако важно, что М. смешивает метафору «поэзия – жемчуг» с хрестоматийной, почти стертой, метафорой «зубы – жемчуг».

Пушкинская строфа или Тассова октава возвращают нам наше собственное оживление и сторицей вознаграждают усилие чтеца. Определение «пушкинская строфа» подразумевает, несомненно, онегинскую строфу, по образцу античных терминов (Алкеева строфа и т. п.). «Тассова октава» – отчасти пушкинская цитата («Напев Торкватовых октав» – «Евгений Онегин», гл. I, строфа 48). Эта тема стоит в некоторой связи с историей октавы в русской поэзии (начиная с Жуковского, в «Домике в Коломне» и т. д.), см.: *138*.

Искусство речи именно искажает наше лицо, взрывает его покой, нарушает его маску. Р. Д. Тименчик сопоставляет эту фразу со ст-нием М. «Черты лица искажены...» (1913) и воспоминаниями Ахматовой (в «Листках из дневника») о происхождении этого экспромта: «[Н]аброском с натуры было четверостишие *Черты лица искажены...* Я была с Мандельштамом на Царскосельском вокзале. Он смотрел, как я говорю по телефону, через стекло кабины. Когда я вышла, он прочел мне эти четыре строки...» (*128*, с. 546, примеч. 53).

Один только Пушкин стоял на пороге подлинного, зрелого понимания Данта. Из критиков XIX в. роль Пушкина в восприятии Данте упомянул одним из первых Белинский, говоря о «художническ[ой] способност[и] Пушкина свободно переноситься во все сферы жизни, во все века и страны»: «Пушкин, который при конце своего поприща, несколькими терцинами в духе дантовой "Божественной комедии" познакомил русских с Дантом больше, чем могли бы это сделать всевозможные переводчики, как можно познакомиться с Дантом, только читая его в подлиннике» (Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.,

1955. Т. 7. С. 289). До времени написания «Разговора» была только одна специальная работа, посвященная затронутой М. теме: *119*, с. 11–41. Обобщающий обзор литературы о Пушкине и Данте см.: *87*, с. 124–129.

...вся новая европейская поэзия лишь вольноотпущенница Алигьери, и воздвигалась она на закрытом и недочитанном Данте... Реминисценция из Пушкина:

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих.
Дух далече улетает.

Пушкин был тем не менее втянут в гармоническую и чувственную сферу Ариоста и Тасса... он боялся быть порабощенным ею, чтобы не навлечь на себя печальной участи Тасса, его болезненной славы и его чудного позора. Автор пасторальной драмы «Аминта» и героической поэмы «Освобожденный Иерусалим», Торквато Тассо во второй половине жизни страдал, как известно, тяжелой душевной болезнью (как и Батюшков).

...мало одной только вокальной, физиологической прелести стиха. Видимо, имеется в виду знаменитый отзыв Пушкина о стихах Батюшкова: «звуки чисто итальянские» (отчасти об этой стороне поэзии Батюшкова см.: *130*, с. 306–366).

Батюшков – записная книжка нерожденного Пушкина – погиб оттого, что вкусил от тассовых чар, не имея к ним дантовой прививки. Возможно, намек на название записной книжки Батюшкова – «Чужое – мое сокровище». Для проблемы соотношения «своего» и «чужого» применительно к поэтическому языку («дантовой прививки», как говорит М.) следует иметь в виду, что внутри самой Италии – с точки зрения природных тосканцев, гордящихся своей (тосканской) литературой золотого века, – и уроженец Феррары Ариосто (1474–1533), и Тассо (1544–1595), бывший одно время придворным феррарским поэтом, воспринимались как поэты, отказавшиеся от своих родных «языков» в пользу чужого для них тосканского языка, который, по мнению тосканцев, был «по природе» лучше всех прочих наречий Италии. Именно в XVI в. и выдвигается на передний план проблема обучения у классиков; она осознается в Италии не столько в плане литературной учебы

у них, сколько в плане насущной необходимости обучения тосканскому языку, ибо для большинства говорящих и пишущих итальянцев он был исключительно книжным языком: никто из них не пользовался им у себя дома, а учился по книгам – как мертвой латыни или любому другому иноземному языку. Ариосто, по отзыву Макиавелли, владеет высоким стилем и украшенным слогом, но его комедии лишены смака (sali), поскольку свои феррарские словечки ему не нравятся, а флорентийских он не знает. В исследованиях русско-итальянских литературных связей XIX в. этот факт истории итальянского языка никогда не учитывается, но можно ли без понимания итальянской языковой ситуации осознать и оценить нетривиальность пушкинского хода: ведь подражание Данте было не под силу и самим итальянцам, канонизировавшим в качестве образца для подражания Петрарку в поэзии и Боккаччо в прозе, и исключившим из триады Данте, культ которого оставался непрерывным только внутри Тосканы.

Погиб оттого... Имеется в виду безумие Батюшкова, отразившееся косвенно в ст-нии М. «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (и в некоторых других, в частности, в имплицитных сопоставлениях Батюшкова и Хлебникова – как двух безумцев, см.: *106*, с. 741–743). М. здесь трактует болезнь Батюшкова как чисто поэтическую, связанную с искушением чужим языком (ср. «К немецкой речи», 1932). Тот же мотив – «за беззаконные восторги лихая плата стережет» – в стихах М. об итальянском языке, написанных во время работы над «Разговором», – «Не искушай чужих наречий...» (1933). Следует учитывать также тему Тасса («оплакавший Тасса») в стихах о Батюшкове (1932) и ст-ние «Ариост» (в двух редакциях, 1933 и 1935).

Ребенок у Данта – дитя, «il fanciullo». Младенчество как философское понятие с необычайной конструктивной выносливостью. Слово fanciullo/ fanciul встречается только в Purg. (XV, 3; XVI, 86; XVII, 34; XXVII, 45; XXXI, 64), это уменьшительное от fante ‘дитя, младенец’. Это слово претерпело парадоксальную эволюцию: лат. infans ‘не-говорящий’ (ср. полное соответствие в ст.-слав. и др.-рус. «отрок») в романских языках сохранило отрицательный префикс, а итальянский утратил его (по чисто фонетическим причинам), так что слово приобрело прямо противоположный смысл ‘говорящий’. Данте явно обыгрывает этимологию этого слова, сближая его с ‘речью’ и употребляя то в исходном смысле, как в Par. XXXIII, 106–108

(Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella – «Отныне будет речь моя скудней, – / Хоть и немного помню я, – чем слово / Младенца, льнущего к сосцам грудей»), то в новом, в описании зарождения человека, превращения животного в мыслящее существо – в Purg. XXV, 61 (Ma come d'animal divegna fante, / non vedi tu ancor... – «Но уловить, как тварь младенцем стала, / Не так легко...», т. е. 'Но как живое существо превращается в разумное, / ты не знаешь...'), об этой песни см. примечания «Разговор о Данте. Из черновиков», (27). В словаре М. слово «младенчество» было, среди прочего, названием автобиографической поэмы Вяч. Иванова, написанной почти целиком в Риме в 1913 г. (онегинской строфой). Отд. издание поэмы: Иванов Вяч. Младенчество. Пб., 1918.

Хорошо бы выписать из «Divina Commedia» все места, где упоминаются дети... E come il fantolin corre alla mamma – Это он кидается к Беатриче – бородатый грешник, много поживший и высокообразованный человек... Или вдруг посреди строжайшего школьного экзамена на седьмом этаже неба – образ матери в одной рубахе, спасающей дитя от пожара. Эта цитата повторяется ниже в гл. 6 первой редакции и основного текста; в последнем случае она точно соответствует стиху Purg. XXX, 44–45: Col quale il fantolin corre alla mamma (см. примечания к гл. VI основного текста), тогда как в первой редакции она в обоих случаях контаминирована со стихом Par. XXIII, 121: E come fantolin che 'nver' la mamma / tende le braccia – 'как ребенок, поистине, к матери / тянет руки' – с этим ребенком сравниваются души, тянущиеся к Богородице, так что М., конечно имел в виду не этот стих, как показывает и исправление цитаты в основном тексте. Тем не менее, смешение двух цитат, видимо, не случайно, т. к. здесь в первой главе оно сочетается с другой контаминацией, тоже с XXIII песнью «Рая». В этом пересказе все несколько смещено по отношению к тексту «Комедии». И стих о ребенке в Purg. XXX, 44, и «образ матери» относятся к Вергилию (а не к Беатриче), который – как языческий поэт – не может появиться в раю и в «Рае»; он сопровождает Данте до определенного предела – до XXX песни «Чистилища» (той же самой, из которой взята цитата о ребенке), там они прощаются, и Беатриче утешает плачущего Данте. Школьному экзамену Данте подвергается в XXIV–XXVI песнях «Рая» (в структуре «Рая» это соответствует звезд-

ному небу), а с «матерью в одной рубахе» Данте сравнивает Вергилия в XXIII песни «Ада» (ст. 37–42), когда тот, услышав шум преследователей и увидев испуг Данте, хватает его и сломя голову бросается вниз с высокой кручи пятого рва, чтобы вынести его подальше от опасного места (в следующий ров):

Lo duca mio di sùbito mi prese,
come la madre ch'al romore è desta
e vede presso a sé le fiamme accese,
che prende il figlio e fugge e non s'arresta,
avendo più di lui che di sé cura,
tanto che solo una camiscia vesta...

– 'Мой вождь тотчас подхватил меня, как мать, разбуженная гулом (romore), которая видит вокруг себя горящие языки пламени, хватает сына и бежит, не останавливается, заботясь больше о нем, чем о себе, так что сама она в одной только нижней рубахе ...'; далее Данте уточняет: 'он нес меня на своей груди, как родного сына, а не как своего товарища' (ст. 50–51). Этот эпизод не вошел в основной текст «Разговора», он заменен другим, в котором оба поэта переправляются из одного рва в другой на спине Гериона, и Вергилий в этой высокоскоростной переправе проявляет не меньшую заботу о Данте, см. примечания к гл. IV. Можно предположить, что М. объединяет две кантики («Ад» и «Рай») по ассоциации: гул и пламень огня (romore и fiamme accese) в «образе матери» и метафору огня, который вырывается наружу из замкнутого пространства тучи ('молния') в XXIII песни «Рая»: «Come foco di nube si diserra / per dilatarsi sì che non vi cape, / e fuor di sua natura in giù s'atterra... (Par. XXIII, 40–42) – 'Как огонь (foco), выпускающий себя из затворов тучи (si diserra), чтобы распространиться, потому что она его уже не вмещает, устремляется – вопреки своей природе – вниз к земле...'. В приведенных нами цитатах совпадают номера не только песен (XXIII), но отчасти даже номера стихов, которые, предположительно, и слились в памяти М. в один «эпизод».

Сам он любит определять свое любопытство то стрекалом, то жалом, то укусом и т. д. Довольно часто употребляется термин «il morso», т. е. «укус». Il morso ('укус, укол') встречается в «Комедии» не так уж часто: Inf. XXIX, 79; Purg. III, 9 (в рифме с rimorso 'угрызение'); XVIII, 132; XXXIII, 63; во мн. числе morsi – один раз (в прямой речи Данте): «Tutti quei

morsi / che posson far lo cor volgere a Dio» (Par. XXVI, 55–56) – ‘все те укусы, которые могут обратить сердце к Богу’ (ср. в переводе Лозинского: «Все те укусы, – я ему ответил, – / Что нас стремят к владыке бытия»). Видимо, М. включает сюда и употребления причастия morso, встречающегося в аналитических формах глагола mordere ‘кусать’, и таким образом вовлекает и библейский пример «любопытства» – Еву, «укусившую» плод с древа познания добра и зла (legno <...> che fu morso da Eva, букв. ‘дерево... что было укушено Евой’ – Purg. XXIV, 116). Остальные названные М. слова связаны уже не с «укусом», а с «уколом»: ‘жало’ соответствует ит. ago (этим же термином обозначается ‘игла’). Какое итальянское слово М. соотносит с рус. «стрекало», сказать трудно, возможно, по созвучию с одним из обозначений стрелы – strale (слово это менее употребительное, чем saetta ‘стрела’). У М. сочетание «стрекало воздуха» появляется в ст-нии об осах «Вооруженный зреньем узких ос...» (1937) (ср.: *46*, с. 151–153, 163–164), среди его предшественников – И. Ф. Анненский, употребивший слово «стрекало», в частности в переводе Горация (Od. III, 26), в соответствии с лат. flagellum ‘плеть, бич, кнут’ (*20a*, с. 147). О теме остроты в акмеизме см.: *128*, с. 23–46.

Структура дантовского монолога – L' amor, che move il sole e l'altre stelle (Par. XXXIII, 145), – построенного на органной регистровой основе... L'Amor, che move il sole e l'altre stelle – ‘Любовь, что движет солнце и другие звезды’, – последний стих «Комедии». Об «óрганах неба» и «оргáне» (по-итальянски это одно и то же слово, но без различия ударения, как в русском) см. примеч. «Разговор о Данте. Из черновиков» (3 и 27). Эта строка отразилась и в упоминавшемся ст-нии М. «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915), см.: *161*, с. 42; *64*, с. 272; *107*. Об отголосках дантовской заключительной строки в русской поэзии см.: *165*, с. 62, примеч. 3.

Разговор о Данте. Из черновиков (с. 454–465)

Часть черновых записей приводилась в примечаниях А. А. Морозова в книге: Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. В большем объеме – в книге: Мандельштам О. Слово и культура. Л., 1987. С. 153–166. Печ. по автографам и копиям Н. М. в АМ. Местонахождение фрагментов 11, 22, 25, 29 (час-

тично), 30 остается нам неизвестным, они печатаются по первым публикациям.

Оформление цитат, сокращения в примечаниях – такие же, как в основном тексте (см. преамбулу к примечаниям к нему).

(3)

...литературного времени, которое мы... изучаем... как пересказ так называемых «культурных формаций». Здесь речь идет об истории литературы в марксистском, стадиальном или, шире, детерминистском, понимании – как отражении и результате смены «общественно-исторических формаций» (а не о типологических классификациях культур, как, например, у Шпенглера).

Любители понятия культуры, не согласные по существу с культом Амон-Ра, с тезисами Триентского Собора, втягиваются в круг, так сказать, неприличного приличия. Амон-Ра – имя бога, составленное из двух имен, отождествляемых в египетской мифологии с богом солнца, впервые встречается в «тексте пирамид»; в XVI–XIV вв. до н. э. он становится всеегипетским богом и его культ приобретает государственный характер. Триентский Собор (прав.: Тридентский) – XIX Вселенский собор (1545–1563), начал свою работу в г. Тренто – лат. Tridentum, откуда и получил название Тридентский; Собор созывался ради примирения католиков с протестантами, а закончился тем, что закрепил в виде догматов спорные вопросы католической веры, усилил церковную дисциплину и подтвердил верховную власть пап. От момента созыва Собора (1542) до его окончания сменилось несколько пап: Павел III, Юлий III и Пий IV. Оксюморон «неприличное приличие», видимо, подразумевает общую основу противоположных течений: противник католицизма или солнечного культа исходит из тех же оснований, что приверженцы этих доктрин. Однако это толкование не бесспорно и к последующим контекстам едва ли применимо.

Любители понятия культуры втягиваются поневоле в круг, так сказать, не приличного приличия. В этом абзаце, заменившем предыдущий, слово «приличие» развивает тему

культуры как институционального, навязанного начала, противоположного поэзии (нужно отметить, что в «Разговоре» этот пафос значительно ослаблен по сравнению с более ранними прозаическими произведениями М. и уравновешен выпадами против романтизма). Какую роль здесь играет оксюморон, сказать трудно, однако важно подчеркнуть, что подобное негативное употребление слова «культура» для М. в целом нехарактерно, ср. его определение акмеизма как «тоски по мировой культуре», статью «Слово и культура» и др., в частности: «Культ же и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: “любовь, которая движет солнцем и остальными светилами”. Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок» («А. Блок»).

...отравившего кровь подлинным строителям очередных исторических формаций. Ср. в ст-нии «Век» (1922): «Кровь-строительница хлещет / Горлом из земных вещей... / На пороге новых дней».

Втискивать поэтическую речь в «культуру» как в пересказ исторической формации несправедливо потому, что при этом игнорируется ее сырьевая природа. Противопоставление поэтической речи – культуре (ср. предыдущие абзацы) относится к числу многих «антиинституционных» выпадов М.: таким же образом он противопоставляет поэзию – литературе («какой я к черту писатель») в «Четвертой прозе». Это место (и весь контекст черновика) интерпретирует Клэр Кавано, по существу сводя его смысл к противостоянию М. советской и официальной культуре: «Для Мандельштама “Четвертой прозы”и “Разговора о Данте” вся подлинная культура расцвѐтает на границах. Задача подлинной культуры в том, чтобы противостоять официальной “разрешенной” (authorized) культуре... и знаком этой анти-культурной культуры и анти-традиционной традиции служит не новый Апокалипсис, а “Еврейский посох” <из «“Четвертой прозы”>» (*144*, с. 200). Отчасти эта несколько односторонняя точка зрения находит соответствие в черновой записи (29): «апология возмож-

ной значительности бедняка... Неучастника». Автор предполагает, что М. в «Разговоре» уподобляет Данте себе и своему маргинальному положению как еврея (*143*; *144*, с. 210–214). Соответственно, во всем, что говорится о речи вообще и о речи Данте (в особенности о пассаже: *По голосу Дант определял происхождение...* – гл. IX, в конце), автор подозревает, кажется, еврейский акцент и проецирует на это замечания о языке из «Шума времени» (причем не очень внимательно прочитанного: иначе автор не писал бы о несовершенном русском языке обоих родителей М. – «his parents imperfect Russian» (*143*, с. 326); в действительности М. противопоставляет странную речь отца чистому русскому языку матери).

Вопреки тому, что принято думать, поэтическая речь бесконечно более сыра, бесконечно более неотделанна, чем так называемая «разговорная». Слово «сыра» здесь совмещает значение 'сырья, сырого необработанного материала' (что отчасти противопоставлено ОПОЯЗовскому понятию «материала», внешнего по отношению к поэзии) и 'влажности' как традиционного свойства поэзии – ср. у М.: «Пою, когда гортань сыра, душа – суха» (первая строка ст-ния, 1937). О парадоксе поэтической речи как необработанной см. примечания к гл. X основного текста. Ср. в стихах С. Городецкого о М. в книге «Цветущий посох»: «Он нежно любит матерьял» (ср. ниже в (9) отрицательное замечание: «Материал не есть материя»).

Узурпаторы папского престола могли не бояться звуков, которые насылал на них Дант... Отсылка к Par. XXVII, 22: Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio – 'Тот, кто узурпирует на земле мое место', – говорит Данте устами апостола Петра, имея в виду папу Бонифация VIII (ок. 1235 – 1303). У Данте речь идет не об узурпации в юридическом смысле (Бонифаций VIII, избранный папой в 1294 г., был законным преемником Целестина V), а об извращении самих основ христианской церкви недостойными преемниками престола: если первые папы, имена которых названы в ст. 41–44, почти все были мучениками за веру, казненными римскими императорами, то современная Данте церковь участвует в политической борьбе партий за власть, сеет гражданскую рознь и превратила то место, где похоронен св. Петр, в 'зловонную клоаку крови и греха' (ст. 25–26).

...разрыв папства как исторической формации... обнаружилась бесконечная сырость поэтического звучания, внеположного культуре как приличию, всегда не доверяющего ей, оскорбляющего ее своею настороженностью и выплевывающего ее, как полосканье, которым прочищено горло. Здесь слово «формация» менее связано с марксистским термином и не совсем совпадает с ним по смыслу (примерно синонимично «образованию», «явлению»). Заключительные слова сплетают отголоски цитированных стихов из «Века» с формулировкой статьи «Борис Пастернак»: «Стихи Пастернака почитать – горло прочистить, дыханье укрепить, обновить легкие...». Это место естественным образом входит в «антиватиканский контекст»; имя Пастернака в статьях «Буря и натиск» и «Vulgata» воплощает тему секуляризации языка, освобождения от латыни и иератичности, «последовательно[го] обмирщен[ия] поэтической речи»: «Когда я читаю “Сестру мою – жизнь” Пастернака – я испытываю ту самую чистую радость <...> черной поденной речи Лютера, после <...> ненужной латыни».

(5)

...все полезные сведения энциклопедического характера оказываются сообщенными уже на пятнадцатом стихе разбираемой песни... косвенно вводятся массовые сцены и толповые образы (мобилизация в долину Иосафата, командировка за плотью и т. д.). Набросок сюжетной канвы X песни «Ада», где Вергилий говорит о судьбе грешников, которые при жизни не верили в бессмертие души и в воскресение плоти («эпикурейцы»), после воскресения во плоти в долине Иосафата. В основном тексте М. только кратко суммирует это место (Inf. X, 10–15), здесь же рассказ о Судном дне неожиданно насыщается модернизированной лексикой («мобилизация», «командировка»), предвосхищающей некоторые черты «Стихов о неизвестном солдате». М. Б. Мейлах и В. Н. Топоров (*110*, с. 35, примеч. 12) называют эту тему в числе общих (в частности, библейских) мотивов у М. и Ахматовой, восходящих к Данте, однако знакомство Ахматовой с черновиками «Разговора» сомнительно; об этом месте см. коммент. Р. Д. Тименчика в его работе «Путеводитель по Записным книжкам Анны Ахматовой» (в печати).

(6)

То, что было сказано о множественности форм, применимо и к словарю. Я вижу у Данта множество словарных тяг... есть тяга латинская – то к «Dies irae» и к «Benedictus qui venis», то к кухонной латыни. Есть... тяга тосканская. То, что М. называет здесь множественностью форм, в итальянской филологии определяется как «многоязычие» (moltilinguismo) Данте в противоположность «одноязычию» (unilinguismo) Петрарки. Дж. Контини в работе 1951 г. называет двух первых лиц итальянской поэзии антиподами во всех отношениях (включая равнодушие Петрарки – в отличие от Данте – к теории языка); флорентийский язык Петрарки (fiorentinità 'настоящий, подлинный язык') он называет языком флорентийской диаспоры в Авиньоне (*145*, с. XXXII), т.е. оторванным от живой стихии родного языка. «Dies irae» – католический гимн (в «Комедии» он не упоминается, но занимает важное место в мессах, поэтому актуален в памяти М., знатока европейской музыки); «Benedictus qui venis» (Purg. XXX, 19) – см. гл. X основного текста и примечания. Названия гимнов – метонимическое обозначение торжественной латыни церковного богослужения. Термин «кухонная латынь» (лат. latinitas culinaria) – в противоположность настоящей, подлинной латыни, – обычно применяется к средневековой (варварской) латыни; выражение распространено в русском языке XIX в., вероятно из фр. latine de cuisine. Французские лексикографы XIX в. с известной долей осторожности возводят это выражение к узусу иезуитов, которые обязывали монахов ордена говорить на мертвой латыни даже в повседневном быту, в том числе и на кухне (*154*, с. 261). У М. этот термин появляется ранее как обозначение нового языка, возникающего из мертвого, в частности возникновения романских языков из латыни: «Русский язык <...> сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний, но в одном он останется верен самому себе, пока и для нас не прозвучит наша кухонная латынь и на могучих развалинах не взойдут бледные молодые побеги новой жизни, подобно древнефранцузской песенке о св. Евлалии» («О природе слова»).

(7)

Чем ближе к центру Земли, то есть к Джудекке... тем быстрее внутреннее молекулярное движение, образующее массу. Заметки М. к Inf. XXXII, 73 и следующим, см. гл. VIII основного текста.

(8)

Словарные круги Данта насквозь варваризованы... Какой-то избыток фонетической энергии... как будто он не только говорит, но и ест и пьет, то подражая домашним животным... то крику пытаемых на дыбе, то голосу женщин-плакальщиц, то лепету двухлетнего ребенка. Этот набросок относится как к звуковой стороне стиха (ср. выше «славянскую какофонию» и анализ XXXII песни «Ада» в гл. VIII основного текста), так и к примерам описания звучащей речи (ее интонации, членораздельности и др.) в «Комедии». Ср., напр.: плачущий голос Андромахи в вопросе старого Кавальканти (см. примечания к гл. II основного текста); детская заумь в гл. I основного текста. «Крик пытаемых на дыбе» менее ясное обозначение, оно может, в частности, относиться к мычанию сицилийского быка в Inf. XXVII, 7–12 (см. примечания к гл. II основного текста) и к тому «нераздельному рыку» – confuso suon (XXVII, 5), точнее: ‘смешанный, нечленораздельный звук’ грешника, запертого в пламени (который и спровоцировал сравнение с быком). Этим же определением (anima confusa) Данте характеризует душу царя Немврода, строителя Вавилонской башни (Inf. XXXI, 74), который после разделения языков говорит на языке, понятном только ему одному (XXXI, 78). О дантовской трактовке Вавилонского смешения языков (confusio linguarum) и о языке поэтов, которых Данте наделяет божественным даром «различения языков» (ср. о чуде Пятидесятницы в примечаниях к гл. XI основного текста), см.: *124*, с. 46–52.

(11)

Действительные тайные советники католической иерархии – сами апостолы, и что стоит перед ними не потерявшийся или раскричавшийся от зеленой гордости или

чаемой похвалы школяр, но важный бородатый птенец... в пику Джотто и всей европейской традиции. Заметки к «экзаменам» Данте в Раю по трем главным теологическим добродетелям (см. гл. VI основного текста и примечания) и к теме «учителя и ученика» (гл. II основного текста). «Зеленая гордость» – на поверхностном уровне эпитет относится к «молодости», «незрелости», но в структуре языка М. и в специальном контексте он приобретает вполне конкретное значение – это цвет плаща, которым награждался победитель «на спортивном пробеге в Вероне» (см. примечания к гл. II основного текста).

...в пику Джотто. Живописцу Джотто (или его школе) принадлежит один из самых ранних, возможно, даже прижизненный портрет молодого Данте в профиль, с профилем Брунетто Латини на втором плане; этот наиболее часто репродуцируемый двойной портрет находится на алтарной стене Капеллы Марии Магдалины в составе плохо сохранившейся композиции «Рай». Фрески были раскрыты в начале 1840-х гг. на основании свидетельства Вазари в биографии Джотто: «Среди других работ он написал в капелле Подест во Флоренции портрет Данте Алигьери, своего современника и большого друга, не менее знаменитого поэта, чем знаменитым живописцем был в то время Джотто; это удостоилось похвалы Джованни Боккаччо, в его вступлении к новелле о Форезе де Заббата и живописце Джотто» (*71*, с. 61). На этом портрете (как и во всей последующей европейской традиции) Данте изображен, естественно, без бороды, которую никогда не носил, но М. настаивает на эпитете «бородатый», ср. сочетание «бородатый школьник» в основном тексте (гл. X), в котором совмещаются значения ученичества и зрелой старости. В иллюминованных кодексах «Комедии» с бородой часто изображался Вергилий.

(13)

...«bella cittadinanza» – ‘прекрасное гражданское общество’. В полисной культуре средневековой Италии понятия «горожанин» и «гражданин», которые обыгрывает М. в стихах о Риме: «Невольно думаешь: всемирный горожанин! / А хочется сказать – всемирный гражданин!» («Когда держался Рим в союзе с естеством...», 1914), выражаются одним словом citta-

dino, оба эти значения присутствуют и в производном от него собирательном cittadinanza ‘жители одного города’, ‘члены одной городской коммуны’, и в обычной форме мн. числа cittadini (т. е. цитируемое М. слово cittadinanza синонимично рус. «гражданство» в редком значении собирательного существительного, а не абстрактного – не совсем понятно, какое из этих значений присутствует в ст-нии «Декабрист» (1917): «Еще волнуются живые голоса / О сладкой вольности гражданства!»). В «Комедии» оба слова встречаются в ностальгических воспоминаниях о прекрасном образе жизни горожан (bello viver di cittadini) старой Флоренции, когда все ее жители доверяли друг другу – fida cittadinanza (Par. XV, 130–132). В XVI песни «Рая» Данте расспрашивает своего прапрадеда Каччагвиду о жизни «овчарни Иоанна» (Иоанн Креститель – покровитель Флоренции) в те далекие времена, и тот отвечает, что тогда население Флоренции было ‘чистым до последнего ремесленника’ – la cittadinanza ... pura ... ne l’ultimo artista (Par. XVI, 49–51), ср. инвективу Данте в адрес «новых людей», заканчивающуюся ремаркой, взятой М. в качестве эпиграфа. Кроме Данте, слово cittadinanza в значении ‘отечество’, понимаемом не просто как место рождения (‘родина’), а как место сознательной жизнедеятельности, встречается только в аллегорическом сочинении флорентийца Боно Джамбони (1235–1295) «Книга о пороках и добродетелях» (Libro de’ vizi e delle virtudi. Cap. IV. 3; 5). М. в данной цитате объединяет контексты двух смежных песен «Рая», применив bello (определение жизненного уклада у Данте) к слову cittadinanza, которое сочетается у Данте с другими положительными эпитетами (fida, pura).

(15)

Контрабас, одно время известный в Италии под названием виолоны. Виолона – ит. violone. Ср. названия смычковых музыкальных инструментов, которые в итальянском языке являются производными от «виола» (viola): violino (с уменьш. суффиксом) – скрипка, violone (с увелич. суфф.) – контрабас, violoncello – виолончель, которая по своей словообразовательной модели (увелич. -one + уменьш. -ello) занимает промежуточное положение между viola и violone.

(17)

...даны в десятой песни категорийно, категорично, авторитарно... временные глагольные формы изготовлял для десятой песни в Кенигсберге сам Иммануил Кант. Обыгрывание (на фоне «категоричных» глагольных времен – сохранившихся в Основной редакции, гл. II) «категорического императива» Канта. Ср. в след. записи (18) примеры императива (повелительного наклонения), прямо связанного с *глагольными выпадами.*

(18)

Сила фехтующего спряжения в том, что оно дерзко отмежевывается от родственных близких форм. Фехтовальная метафора (ср. в основном тексте *выпады*) была использована М. годом раньше в ст-нии «Ламарк» (1932). Ср. в «Путешествии в Армению»: «Вперед! Aux armes! <‘к оружию’, из «Марсельезы»>, Смоем с себя бесчестие эволюции»; там же нисхождение по «лестнице Ламарка», в свою очередь, приравнивается к спуску в ад: «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека».

Здесь сослагательное будущее отмежевывается от будущего чистого... несколько слов о долине Иосафата, о злосчастном Эпикуре и его приверженцах. Краткий пересказ X песни «Ада», в котором последовательность эпизодов переставлена. «Сослагательным будущим» М. называет аналитическую форму сослагательного прошедшего (condizionale passato), которая используется только в согласовании времен для обозначения будущего по отношению к прошедшему главного предложения (так наз. будущее в прошедшем). «Чистое будущее» – простое будущее время (futuro).

Второй выпад: volgitta... Правильно: volgiti ‘повернись, обернись’ (см. гл. II основного текста). В «Комедии» этот императив встречается 6 раз; М. цитирует в «Разговоре» только Inf. X, 31.

(20)

Но в основе композиции решительно всех песен «Inferno» лежит движение грозы... проходящей мимо и обязательно стороной. Ср. во «Фрагментах прозы», (1): «Прообразом исторического события в природе служит гроза»; ср. вошедшее в пословицу «guarda e passa» 'взгляни и мимо!' (Inf. III, 51).

(21)

У Блока: «Тень Данта с профилем орлиным о новой жизни мне поет». Ничего не увидел, кроме гоголевского носа... Для того, чтобы сказать это самое про заостренный нос, нужно было обязательно не читать Данта. Более сдержанный («приличный») отзыв о тех же стихах Блока – в гл. IV основного текста. «Гоголевский нос» относится одновременно к портрету Гоголя и к повести «Нос» (в каком-то смысле «тень Данта» у Блока отрывается от хозяина, как нос майора Ковалева у Гоголя). Гоголевский гротеск широко обсуждался в работах по поэтике 1920-х гг. Наиболее известны из них две: во-первых: Виноградов В. В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Начала. 1921. № 1. С. 82–105 (под названием «Натуралистический гротеск: (Сюжет и композиция повести Гоголя "Нос")» вошла в книгу: Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л.: Academia, 1929; То же // Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 5–44), где содержится обзор «носологии» в русской и европейской литературе, начиная с уже упоминавшегося «Тристрама Шенди» Стерна; во-вторых, психоаналитическая книга: Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М.; Пг., 1923: «Эмансипировавшийся фаллический символ субстантивируется <...> у Гоголя – <...> в носе» (см. также: Ермаков И. Д. Послесловие // Гоголь Н. В. Нос. Повесть. М., 1921. С. 85–129).

(24)

...тут достигается «цель очищенья и цель самосозданья». Цитата из ст-ния Ап. Григорьева «Комета» (отмечено в коммент. А. А. Морозова – *26а*, с. 82, см. также: 165, с. 68), у Ап.

Григорьева: «Цель очищения и цель самосозданья». Это ст-ние взято Блоком в качестве эпиграфа к сборнику «Земля в снегу» (1908).

(25)

Пиротехническая выдумка «Paradiso» целиком устремлена к общественным празднествам и фейерверкам Возрождения. О световых эффектах «Рая» (напр., Par. XXVII, 10–15) см. коммент. к Основной редакции, гл. IX. Ср.: «Б. С. <Кузин – *Л. С., Г. Л.*> <...> любил музыку Баха, особенно одну инвенцию, исполняемую на духовых инструментах и взвивающуюся кверху, как готический фейерверк» («Путешествие в Армению», гл. «Москва»). В этих двух, близких по времени, местах, есть некоторое противоречие: в «Путешествии в Армению» М. соотносит фейерверки со средневековьем («готический фейерверк»), а в «Разговоре» – с Возрождением. Трудно сказать, называет ли М. здесь «Возрождением» время Данте (в соответствии с традицией, которая возобладала в советском литературоведении) или же времена, отстоящие от Данте на 100–200 лет (тогда слово «устремлена» получает временной смысл направленности в будущее, об этом свойстве Данте М. неоднократно упоминает в «Разговоре»). Фейерверки проникают в Европу уже в XIII в.; в хрониках XIV в. упоминаются фейерверки (fuochi d'artificio) во Флоренции на Иванов день и Вознесение (M. Jona. Pirotecnia // Enciclopedia Italiana. Vol. XVII. Roma, 1935. P. 380–384), но развитая культура фейерверков ассоциируется именно с Возрождением и его народными гуляниями. Описание итальянских карнавалов – очень распространенный сюжет от Гофмана до Бахтина и Феллини, в особенности в путевых очерках и в письмах из Италии. Значительное место празднествам Возрождения уделено в классической книге Я. Буркхардта, которую М. несомненно должен был читать как студент в Гейдельберге (1860; первый рус. перевод: СПб., 1876; второй – в 2 тт., СПб., 1904–1906, гл. V «Общественная жизнь и праздники»). Может быть, ссылка на общественные празднества Возрождения имеет в виду не столько хронологическую приуроченность праздников, сколько непосредственный источник этих сведений – книгу Буркхардта. У него мы находим и прямое сопоставление

картины из «Комедии» (правда, из «Чистилища», а не из «Рая», как у М., – речь идет о «триумфе» Беатриче Purg. XXIX, 43 – XXX, 33) с средневековым праздничным шествием – церковной процессией (см.: Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Опыт. М., 1996. С. 357, о праздниках – с. 345–364), что говорит в пользу первой, расширительной, а не хронологической трактовки слова «Возрождение». Не исключено, что картина «старинных» фейерверков могла быть опосредована русским XVIII веком, ср., например, стихотворные «Надписи на иллуминацию...» Ломоносова.

Огромная активная роль света в новом европейском театре – будь то драма, опера или балет – была, конечно, подсказана Дантом. Ср. роль освещения в описании театра XVII в. у М.: «В старинном многоярусном театре, / С прокóпченной высокой галереи, / При свете оплывающих свечей ... / Я не услышу обращенный к рампе, / Двойною рифмой оперенный стих» («Я не увижу знаменитой “Федры”...», 1915).

(26)

Принято думать, что Дант часовщик, строитель планетария с внепространственным центром – эмпиреем... дантовский планетарий в высшей степени далек от концепции механических часов, потому что перводвигатель хрустальной инженерной машины работает не на трансмиссиях и не на зубчатых колесиках, а неутомимо переводя силу в качество... Здесь М. очередной раз полемизирует со статичными трактовками дантовской поэмы и утверждает динамический характер космологии и поэтики «Комедии». Негативное употребление слова «часовщик» контрастирует с метафорой маятников (видимо, ассоциирующихся не столько с часами, сколько с опытом Фуко). «Часовщик» – значимое для М. слово, в частности, в связи с его негативным употреблением, как метонимии еврейства, у Розанова: «Почти не встречается еврея, который не обладал бы каким-нибудь талантом; но не ищите среди них гения. Ведь Спиноза, которым они все хвалятся, был подражателем Декарта. А гений неподражаем и не подражает... еврей, даже пророк, даже Моисей, не являет той громады личного и свободного “я”, какая присуща иногда бывает нееврею. Около Канта, Декарта и Лейбница все евреи-мыслители – какие-то

“часовщики-починщики”» («Опавшие листья». Короб первый). Явный отголосок этого места – в «Египетской марке»: «Время, робкая хризалида, обсыпанная мукой капустница, молодая еврейка, прильнувшая к окну часовщика <...> Сначала Парнок забежал к часовщику. Тот сидел горбатым Спинозой и глядел в свое иудейское стеклышко на пружинных козявок <...> Но какой может быть телефон у бедного еврея – часовщика с Гороховой?». «Перводвигатель» – термин Аристотеля (см. следующее примечание). О космологии Аристотеля и неподвижном небе Эмпирея, которым средневековье дополнило античный космос, Данте рассуждает в «Пире» (Conv. II, III, 8–11). По мнению крупнейшего итальянского дантолога Б. Нарди, Данте воспринимает высшую сферу небес (эмпирей) как абсолютную и надсубъектную действительность, которая отождествляется у него с действительностью всего универсума: «При внимательном рассмотрении, эмпирей в мировоззрении Данте оказывается связующим звеном, которое служит для преодоления богословского дуализма – разрыва между миром духовным и миром чувственным, представленными у него в виде совершенного и непрерывного единства» (*160*, с. 209). См. ниже примечание (27).

(27)

Сам перводвигатель ... Следующее небо, к которому пригвождены неподвижные звезды... Семь прочих подвижных сфер... Заметки М. к космологии дантовского «Рая». Аристотелевский термин «перводвигатель» у Данте передается как lo motor primo, см.: Purg. XXV, 70; Par. II, 129; XIII, 98; mobile primo: Par. XXX, 107.

И подобно тому, как единый виталистический поток создает для себя органы... и только через них и может осуществиться виталистический порыв. Заметки к XXV песни «Чистилища», где речь идет о зарождении человека, о том, как живой организм превращается в разумное существо (come d’animal divegna fante). Анализ этого стиха см. в примечаниях «Разговор о Данте. Первая редакция», гл. I, к словам *Ребенок у Данта.* В свое время Герцен (в письме от 18 июля 1835 г.) восхищенно назвал эту песнь «Чистилища» «le dernier mot (последним словом. – *Л. С., Г. Л.*) нынешней

философии зоогнозии», советовал почитать эту «важную и дивную» вещь у Данте – «новое доказательство его величия и силы» – и пытался переводить отрывок с французского (77, с. 46). Через сто лет М. так же сопоставляет ее с современными достижениями науки и философии: витализмом в биологии (в «Путешествии в Армению» упоминается «эмбриональное поле профессора Гурвича») и понятием философии Бергсона élan vital (виталистический порыв), см.: *102*, с. 144). В XXV песни часто усматривают только «доктринальный» смысл: Данте излагает свое учение о зарождении человека и о происхождении души, которое отличается и от комментария великого мудреца (т. е. Аверроэса) на трактат Аристотеля «О душе» (Purg. XXV, 61–66), и от толкований теологов. Однако, как отмечает в своем коммент. А. М. Кьяваччи-Леонарди, это отступление имеет и чисто художественную (поэтическую) мотивировку, ибо Данте останавливается на сложнейшем философском и богословском вопросе, перед решением которого пасовали многие мыслители, специально для того, чтобы объяснить, почему души в потустороннем мире, освободившись от бренного тела, сохраняют вместе с нетленными свойствами мыслящей души (anima intellettiva) все способности индивидуальной чувствующей души (растительной и животной – по Аристотелю): после смерти solvesi da la carne, e in virtute / ne porta seco e l'umano e 'l divino – 'душа возносится и уносит своею силою с собой и человеческое и божественное' (Purg. XXV, 80–81).

Органы. Ср. примечания «Разговор о Данте. Первая редакция». У Данте можно усмотреть параллель между устройством космоса, как оно описано в Par. II, 112–148, где каждая небесная сфера действует как óрган (organo) единого тела универсума, и душевной деятельностью человека, осуществляемой, согласно «Пиру», посредством его телесных органов: «бóльшую часть действий (operazioni) нашей душе положено производить при помощи телесных органов, а это легче, когда тело должным образом сложено и соразмерено во всех своих частях. Когда же оно хорошо сложено, тогда оно красиво в целом и в частях и доставляет наслаждение своей удивительной гармонией...» (Conv. IV, XXV, 11). Метафору «óрганы мира» (organi del mondo – Par. II, 121) Данте раскрывает в латинском трактате «Монархия»: «Итак, надлежит знать, что подобно тому, как искусство трехступенно, существуя в уме мастера, в

орудии (in organo) и в материи, формируемой этим искусством (in materia formata per artem), так и природу мы можем рассматривать как трехступенную. Ведь природа существует в мысли первого источника движения (in mente primi motoris), т. е. Бога, а затем в небе, как в орудии, посредством которого подобие вечной доброты раскрывается в текучей материи» (Mon. II, II, 2). М. ни разу не обращается к этому трактату и, возможно, даже не прочел его целиком, но мог найти цитируемое нами место в однотомнике Э. Мура по отсылке к нему в коммент. Скартаццини–Ванделли к Par. II, 121. Полный русский перевод «Монархии» вышел в 1968 г.; до этого была опубликована только первая книга в переводе с немецкого В. С. Арсеньева и обзор второй и третьей книг («Витебские губ. ведомости», 1908, 12, 14, 17, 20 сентября).

(29)

В «Convivio» кое-где вкраплены живые крупицы личного разговорного стиля Данта. «Convivio» – неоконченный трактат Данте «Пир» (1304–1307) – первый опыт комментария, написанного на народном (итальянском) языке к итальянскому поэтическому тексту (собственным канцонам) в 4-х кн. (1-е печатное издание 1490). М. пользовался оригинальным текстом в издании Э. Мура; первое комментированное издание трактата под ред. Дж. Буснелли и Дж. Ванделли (в 2-х томах) вышло в 1934–1937 гг.; первый русский перевод – в 1968 г. Как теперь стало известно, в 1915 г. трактат был переведен В. Ф. Эрном и Вяч. Ивановым (хранится в Римском архиве Вяч. Иванова), но этот перевод был опубликован только недавно: Данте Алигьери. Пиршество / Пер. В. Ф. Эрна; Стихи в пер. Вяч. Иванова; Публ. и коммент. В. Кейдана // Europa Orientalis. 2003. Vol. XXII/1. P. 233–295.

Veramente io vidi lo luogo, nelle coste d'un monte in Toscana... aspettato (Conv. IV, 11, 76–82). М. дает ссылку на цитируемый отрывок по изданию Э. Мура, в более поздних изданиях принята другая разбивка текста. Приведем перевод: «И действительно, я сам видел в Тоскане на склоне горы, по имени Фальтерон[а], то место, где самый грубый мужлан во всей округе, копая землю, нашел кучу сантелен из тончайшего

серебра, которые, быть может, больше тысячи лет его дожидались» (Conv. IV, XI, 8–9).

Он не любит земледелия... giri fortuna la sua rota Come le piace, e il villan la sua marra. – Слова Данте в разговоре с Брунетто: «Так пусть Фортуна колесом вращает, / Как ей угодно, и киркой – мужик!»

К пастушеству и пастбищному хозяйству нежен и внимателен (pecorella... mandria... многочисленные пасторали в «Purgatorio»)... Pecorelle – ит. ‘овечки’, см.: Inf. XXVII, 82; Purg. III, 79; Par. XXIX, 109; mandria ‘стадо (коров)’ не встречается ни в «Комедии», ни в «Пире», только mandrian ‘пастух’ (Purg. XXVII, 82), ср. с более частотным pastore в значении ‘пастух / пастырь’ (21 раз), отчасти под влиянием новозаветного употребления этого слова, в том числе в притчах и метафорах.

Истоки мои темны. Это относится не к родословию Данте (он был из знатного, хотя и обедневшего рода, ср. «разночинец старинной римской крови» в гл. II), а к характеристике истоков Данте как поэта. Таким образом, этот набросок должен сближаться не с разночинской темой (ср. в «Шуме времени»: «Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова»; в «Египетской марке»: «Вот только одна беда – родословной у него нету. И взять ее неоткуда – нету, и всё тут!»), а скорее с другим: «Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его *родства* и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...» («А. Блок»).

Меня еще не знают. Я еще себя покажу. Арно вниз по течению обрастает грязью, звереет. Заметки к разговору Данте с «завистниками» (Purg. XIV, 16–21). На вопрос грешников, откуда он и кто, Данте не называет своего имени, мотивируя это тем, что оно еще недостаточно прозвучало (’l nome mio ancor molto non suona), а описывает свои родные края перифрастически, как течение реки – от самых истоков (маленького ручейка на горе по имени Фальтерона) до полноводной реки, что орошает половину Тосканы. Собеседник воспринимает это как уклонение от произнесения имени реки (Арно), потому что по ее теченью творятся всякие мерзости и

далее – по примеру Данте – живописует обитателей ее берегов; по его словам, река направляет свой жалкий путь (dirizza ... il suo pover calle) среди свиней, волков, лисиц и т.п.

Convivio, IV – апология возможной значительности бедняка – созерцателя эконом<ических> промыслов. Неучастника. Вызов потребительству и накоплению во всех видах (ср. с Савонаролой). Джироламо Савонарола (1452–1498) – доминиканский монах, настоятель монастыря Сан Марко во Флоренции; после изгнания Медичей (1494) способствовал установлению республиканского строя во Флоренции, обличал папство и призывал к аскетизму и одновременно организовывал сожжение произведений искусства. Был отлучен папой Александром VI (1497), осужден за ересь и сожжен на костре. О теме «Неучастника» см. выше примечание (3).

Более благосклонен к купцам. Симпатизирует честной – разумной торговле: quando è per arte o per mercatantia o per servigio meritante... Единственным правильным источником дохода полагает награду: per servigio meritante. Заметки к Conv. IV, VIII–XI о торговле (mercatantia); цитатные слова выписаны из Conv. IV, XI, 7, где Данте рассуждает о богатствах (вознаграждениях), полученных разными путями, недозволенными и дозволенными; о дозволенном «приобретении» речь может идти только в тех случаях, 'когда это приобретение есть вознаграждение за ремесло (arte), за проданный товар (mercatantia) или за достойное служение (servigio meritante)'.

(30)

Nè la diritta torre Fa piegar rivo che da lungi corre (Conv., IV, Canz. III, 54–55) – цитата из III канцоны «Пира», коммент. к которой (в основном посвященный анализу категории благородства) составляет содержание книги IV трактата.

Здесь («Convivio», IV) пространно разъясняется внеположность «благородства» (le nobilita) сословным и экономическим преимуществам. Река: наследственные «богатства». Башня: благородство само по себе. Le nobilita – правильно: la nobilità 'благородство' (в «Пире» постоянно), соврем. ит. nobiltà. Понятие сословных богатств («экономических преимуществ») у Данте выражено латинизмом – dovizie. Признак «благородства» у Данте не только не связан с сословием, но

вообще не специфичен для человека, а прилагается «ко всему без исключения» (de tutte cose): благородство есть совершенство собственной природы каждой вещи (Conv. IV, XVI, 4–5). Об универсальности этого понятия в Средние века писал уже П. Бицилли (*66*, с. 35–36; *66а*, с. 55–57), см. также: *147*, с. 1–82; *124*, с. 18, примеч. 7.

В «Purgatorio», V, 14–15: Sta come torre ferma che non crolla Giammai la cima per soffiar de' venti' – «Как башня стой, которая вовек / Не дрогнет, сколько ветры ни бушуют».

Записи дневникового характера (с. 465–467)

(1). Печ. впервые по автографу (АМ). Датируется 1927 г. по окружению в архиве (среди черновиков «Египетской марки».)

Карякин Василий Никитич (1872–1938) – переводчик. В его переводе издана книга: Де Костер Ш. Уленшпигель. М.: «Современные проблемы», 1916. Ему же, возможно, принадлежал перевод, вышедший без указания имени переводчика в том же году в серии «Сборники “Нивы”» в 3-х выпусках (издание, которое и могло быть названо в записи М. «брошюрной библиотекой»): Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гоодзаке, их приключениях геройских, забавных и достославных во Фландрии и иных странах. Пг.: А. Ф. Маркс, [1916]. Позднее в его переводе вышли книги: Гелленс Ф. Антология. Рассказы и притчи / Пер. М. Веселовской и В. Карякина. М., 1914; Нодье Ш. Жан Сбогар / Пер. В. Карякина; Ред. и примечания Е. Гунста; Предисл. И. Нусинова. М.; Л.: Academia, 1934. Жил в Москве по адресу: Спиридоновка, 27, кв.1. Работал в Московском коммунальном музее (позднее – Музей истории Москвы), преподавал русский язык на рабфаке Института им. М. В. Ломоносова.

(2). Вопросы литературы. 1968. № 4. Печ. по автографу (АМ).

Lumen coelum, Sancta Rosa... (*лат.*) – «Свет небес, Святая Роза...», – из ст-ния «Жил на свете рыцарь бедный...» в «Сценах из рыцарских времен» Пушкина. *Черный тигр шестокрылат... Влас увидел тьму кромешную...* – из ст-ния «Влас» Некрасова. *Набрал в рот вселенную и молчит.* Обыгрывается

поговорка «Как в рот воды набрал». *Набравши море в рот... вселенной.* Авторство двустишия, вероятно, принадлежит М. *Тиртей* – по определению автора словаря Брокгауза и Ефрона, Ф. Г. Мищенко, «элегический певец военной доблести спартанцев. По распространенному в древности преданию, спартанцы, угнетаемые поражениями во второй мессинской войне, обратились, по внушению оракула, к Афинам с просьбою дать им полководца; афиняне в насмешку послали им хромого школьного учителя Тиртея, но он сумел воспламенить сердца спартанцев своими песнями, вдохнул в них несокрушимую отвагу и тем доставил им торжество над врагами».

(3). Соч. Т. 2. С. 376. Печ. по автографу (АМ). Датируется 1931 г. *Яхонтов* Владимир Николаевич – друг М. См. очерк о нем в т. 3 наст. изд.

(4). Печ. впервые по автографу (АМ). На обороте записано ст-ние «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931). Датируется 1931 г. *Лисицян – профессор, гадающий на шорохе листвы...* Ср. текст на обороте черновика «Не развалины – нет! – но порубка могучего циркульного леса...» (т. 1, «Другие редакции»): Есть профессора гадающие на настое и поклоняющиеся дьяволу <.> Чутко прислушивающийся к священному шопоту [.....]. Лисицян – возможно, Лисициан Степан Данилович (1865–1947), в это время зав. отделом этнографии ГИМ Армении. *Ив. Як. Сагателлян* (Сагателян) упоминается в «Путешествии в Армению», см. примечания. *Геворкьян.* О нем см. примечания там же, гл. «Вокруг натуралистов».

(5). Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 166. Печ. по автографу (АМ). Из записей весны 1933 г., делавшихся во время работы над «Разговором о Данте».

(6). Печ. впервые по автографу (АМ). Датируется второй половиной 1934 г. О пребывании М. во внутренней тюрьме в мае 1934 г. Н. М. писала: «Что происходило во внутренней тюрьме во время следствия? О. М. много говорил об этом со мной в Воронеже и старался отделить галлюцинации и бредовые представления от фактов. Острой наблюдательности он не терял ни на минуту... На свидании я заметила воспален-

ные веки О. М. и спросила, что у него с глазами. На этот вопрос поспешил ответить следователь: читал, мол, слишком много, но тут же выяснилось, что книг в камеру О. М. не давали. С больными веками пришлось возиться все годы – вылечить их так и не удалось. О. М. уверял меня, что воспаление произошло не только от ярких ламп, но что ему будто бы пускали в глаза какую-то едкую жидкость, когда он подбегал в камере к "глазку"... О. М. кормили соленым, но пить не давали – это делалось сплошь и рядом с сидевшими на Лубянке. Когда он требовал воды у того же часового, подходя к "глазку", его тащили в карцер и завязывали в смирительную рубашку... На свидании я заметила, что обе руки у О. М. забинтованы в запястьях. "Что это у тебя с руками?" – спросила я. О. М. отмахнулся, а следователь произнес угрожающую тираду о том, что О. М. пронес в камеру запрещенные предметы, а это карается по статуту тем-то... Оказалось, что О. М. перерезал себе вены, а орудием послужило лезвие "Жилетт"» (*29*, с. 36–38).

Следователь – Николай Христофорович Шиваров (1898–1940, кончил жизнь самоубийством в лагере), см.: Катанян Г. «Иных уж нет, а те далече...» // Сохрани мою речь. Вып. 3, ч. 2. М., 2000. С. 226–229. Н. М. писала: «Следователь О. М., пресловутый Христофорыч, был человеком не без снобизма и свою задачу по запугиванию и расшатыванию психики выполнял, видно, с удовольствием. Всем своим видом, взглядом, интонациями он показывал, что его подследственный – ничтожество, презренная тварь, отребье рода человеческого... При мне он сказал О. М., что для поэта полезно ощущение страха – "вы же сами мне говорили", – оно способствует возникновению стихов, и О. М. "получит полную меру этого стимулирующего чувства"...» (*29*, с. 39).

Запись о Викторе Шкловском (с. 467–468)

Лит. газета. 1991. 17 июля. Черновой автограф (семейный архив Шкловских). Печ. по фотокопии В. Л. Гордина из его архива. Написано, по свидетельству В. В. Шкловской-Корди, в 1937 г. По письму Шкловского известно о его встрече с М. в июле 1937 г.: «Четыре дня был у меня Мандельштам с новыми стихами. Его дела то налаживаются, то разлаживаются.

<...> Если бы я был здоровее, я бы поддержал его» (письмо Ю. Н. Тынянову, цитируется по: *58*, с. 541).

Это смеющаяся и мыслящая тыква. Сравнение с тыквой могло возникнуть по ассоциации с названием сатиры Сенеки-младшего «Отыквление божественного Клавдия» («Apokolokyntosis Claudii»); сатира обыгрывалась в среде знакомых М., см.: Шилейко В. Пометки на полях. СПб., 1999. С. 7, 35.

Список сокращений[1]

А – Аполлон (журнал).

АЛ – архив М. Л. Лозинского.

АМ – архив О. Э. Мандельштама (находится в Библиотеке Принстонского университета, Отдел рукописей, шифр: CO 539).

ВР(С)ХД – Вестник русского (студенческого) христианского движения (журнал).

Встречи – Пяст В. Встречи. М., 1997.

Г – Гиперборей (журнал).

ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации.

ГЛМ – Государственный литературный музей. Отдел рукописей.

ГРМ – Государственный Русский музей. Сектор рукописей.

ДнКабл – дневник С. П. Каблукова (РНБ).

ИМЛИ – Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Отдел рукописей.

ИРЛИ – Институт русской литературы. Рукописный отдел.

К-1990 – Мандельштам О. Камень / Изд. подгот. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. Л., 1990. (Лит. памятники).

ЛЖР – Литературная жизнь России 1920-х годов: События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1, ч. 2: Москва и Петроград. 1921–1922. М., 2006.

---

[1] Ссылки на частные архивы и собрания фиксируют местонахождение источников по состоянию на 1993 г. В настоящее время неизвестно местонахождение части источников из собрания Н. И. Харджиева; другая часть находится в Городском музее Амстердама.

Музей Ахматовой – Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Сектор рукописей.

НБП – Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца. СПб., 1995. (Б-ка поэта).

НР – Наборная рукопись сборника «О поэзии» (ИРЛИ. Ф. 172).

ОП – Мандельштам О. Э. О поэзии. Л., 1928.

ОРХС – Общество ревнителей художественного слова.

Письма Рудакова – О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935–1936) / Подгот. текста Л. Н. Ивановой, А. Г. Меца; Коммент. А. Г. Меца, Е. А. Тоддеса, О. А. Лекманова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1993. СПб., 1997.

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства.

РГБ – Российская государственная библиотека. Отдел рукописей.

РНБ – Российская национальная библиотека. Отдел рукописей.

СИ – собр. А. Ивича (И. И. Бернштейна).

Собр. соч. (с указанием тома) – Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Терра, 1991.

Соч. (с указанием тома) – Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М., 1990.

СС 1 (с указанием тома) – Мандельштам О. Собрание сочинений: В 2 т. Вашингтон; Нью-Йорк, 1964–1966.

СС 2 (с указанием тома) – Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. [2-е изд.]. Вашингтон; Нью-Йорк; Париж, 1967–1981.

СС 3 (с указанием тома) – Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1993–1997.

СХ – собр. Н. И. Харджиева.

СХ, ГМ Амстердама – Фонд Н. Харджиева и Л. Чаги (Городской музей Амстердама) = Archive of the Khardzhiev – Chaga Foundation (Stedelijk Museum Amsterdam. F. 150).

ЦГАЛИ Спб – Центральный государственный архив литературы и искусств в С.-Петербурге.

ЦГИА СПб – Центральный государственный исторический архив С.-Петербурга.

Чукоккала – Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского М., 1999.

Список цитированных источников[1]

1. Азадовский К. М., Тименчик Р. Д. К биографии Н. С. Гумилева: Вокруг дневников и альбомов Ф. Ф. Фидлера // Рус. лит. 1988. № 2.

2. Акимова М. В. Парнах В. Я. // Русские писатели. 1800–1917: Биогр. словарь. М., 1999. Т. 4. С. 531–533.

3. Амфитеатров-Кадашев В. А. Страницы из дневника // Минувшее: Ист. альм. М.; СПб., 1996. Т. 20.

4. Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. (Лит. памятники).

5. Ардов М. В. Легендарная Ордынка // Новый мир. 1994. № 4.

6. Блок Г. П. Из петербургских воспоминаний / Публ. Ю. М. Гельперина; Послесл. Р. Д. Тименчика, Е. А. Тоддеса, М. О. Чудаковой // Тыняновский сб.: Вторые тыняновские чтения. Рига, 1986.

7. Видгоф Л. М. Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. М., 2006.

8. Володарская Л. И. Цель жизни – мыслить и страдать // Минувшее: Ист. альм. М.; СПб., 1992. Вып. 11.

9. Волошин М. А. Путник по вселенным / Сост., коммент. В. П. Купченко. М., 1990.

9а. Герштейн Э. Г. Мемуары. СПб., 1998.

10. Григорьев А., Петрова Н. О. Мандельштам. Материалы к биографии // Russiun literature. 1984. Vol. XV, iss. 1.

---

[1] В тексте комментариев первая цифра в ссылках (выделенная курсивом) соответствует номеру настоящего списка. Часть литературных источников (цитированных в примечаниях однократно), в настоящий список не включена.

11. Дутли Р. Век мой, зверь мой: Осип Мандельштам. Биография / Пер. с нем. К. М. Азадовского. СПб., 2005.

12. Иванов В. И. По звездам. СПб., 1909.

13. Иванов В. И. Борозды и межи. М., 1916.

14. Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3.

15. Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1988. М., 1989.

16. Кубатьян Г. И. Место армянской темы в творчестве Мандельштама // Вестн. Ереван. гос. ун-та. Обществ. науки. 1989. № 6.

16а. Кузин Б. С. Воспоминания. Произведения. Переписка; Мандельштам Н. Я. 192 письма к Б. С. Кузину. СПб., 1999.

17. Купченко В. П. Литературная Феодосия в 1920 году // De visu. 1994. № 3/4.

18. Купченко В. П. Вокруг Волошина // Новое лит. обозрение. 1996. № 17.

19. Купченко В. П. Осип Мандельштам в Киммерии // Вопр. лит. 1987. № 7.

20. Левинтон Г. А. Романия и романистика у Мандельштама // Res philologica–II. СПб., 2001.

20а. Левинтон Г. А. «На каменных отрогах Пиэрии» Мандельштама: Материалы к анализу // Russian Literature. 1977. Vol. V, iss. 2, 3.

21. Левинтон Г. А. Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.

22. Левинтон Г. А. Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе» // Лотмановский сб. М., 1995.

23. Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец. Л., 1989.

24. [Лукницкий П. Н.]. Осип Мандельштам в записях дневника и материалах архива П. Н. Лукницкого // Звезда. 1991. № 2.

25. Магаротто Л. Полемика Тициана Табидзе с О. Мандельштамом и И. Терентьевым; Табидзе Т. Директор 41 градуса Терентьев // Русский литературный авангард: Материалы и исслед. Тренто, 1990.

26. Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981.

26а. Мандельштам О. Разговор о Данте / Послесл. Л. Е. Пинского; Подгот. текста и примеч. А. А. Морозова. М., 1967.

27. Мандельштам Е. Э. Воспоминания // Новый мир. 1995. № 10.

28. [Мандельштам Н. Я.]. «Любил, но изредка чуть-чуть изменял»: Заметки Н. Я. Мандельштам на полях американского «Собрания сочинений» Мандельштама / Публ. Т. М. Левиной; Примеч. Т. М. Левиной и А. Т. Никитаева // Philologica. 1997. № 8/10.

29. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М., 1989.

30. Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 1990.

31. Матич О. Русские в Голливуде. Голливуд о России // Новое лит. обозрение. 2002. № 54.

32. Мец А. Г. Осип Мандельштам и его время: анализ текстов. СПб., 2005.

32а. Мец А. Г. Вступительная статья; примечания: [к публ.: Осип Мандельштам. О природе слова] // Рус. лит. 2006. № 4.

33. Миндлин Э. Л. Необыкновенные собеседники. М., 1979.

34. Мицишвили Н. Эпопея: Грузинская хроника времен революции. Тбилиси, 1932.

35. Морозов А. А. [Примечания] // Мандельштам О. Шум времени. М.: Вагриус, 2002.

36. Мочульский К. В. Письма В. М. Жирмунскому / Коммент. и публ. А. В. Лаврова // Новое лит. обозрение. 1999. № 35.

37. Нерлер П. М. Осип Мандельштам в Наркомпросе в 1918–1919 гг. // Вопр. лит. 1989. № 9.

38. Нерлер П. М. Осип Мандельштам в «Московском комсомольце» // Лит. учеба. 1982. № 4.

39. Осип и Надежда Мандельштам в воспоминаниях современников. М., 2002.

39а. Пак Сун Юн. Органическая поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2008.

40. Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник на 1983 год. Л., 1985

41. Ронен О. Из города Энн: Сб. эссе. СПб., 2005.

42. Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.

43. Сато Юсуке, Сорокина В. В. «Маленький мужик с взъерошенною бородой» // Philologica. 1998. № 5.

44. Святополк-Мирский Д. П. Поэты и Россия. СПб., 2002.

45. Сегал Д. М. «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917–1918 гг. // Минувшее: Ист. альм. М., 1991.

46. Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000.

47. Тименчик Р. Д. Из комментариев к мандельштамовским текстам // Пятые тыняновские чтения: Тез. докл. и материалы для обсуждения. Рига, 1990.

47а. Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. №. 7/8.

48. Тименчик Р. Д. Осип Мандельштам в Батуме в 1920 году // Сохрани мою речь. М., 2000. Вып. 3, ч. 2.

49. Тименчик Р. Д. Из комментариев к мандельштамовским текстам: Артур Яковлевич Гофман // Мандельштам О. Поэтика и текстология: Материалы науч. конф. 27–29 дек. 1991 г. М., 1991.

50. Тименчик Р. Д. Мандельштам и Латвия // Даугава.1988. № 2.

51. Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов // Учен. зап.Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 567.

52. Тименчик Р. Д. Заметки на полях именных указателей // Новое лит. обозрение. 1993. № 4.

53. Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин // Russian literature. 1978. Vol. VI, iss. 3.

54. Тихвинская Л. И. Кабаре и театры миниатюр в России, 1908–1917. М., 1995.

55. Тоддес Е. А. Мандельштам и опоязовская филология // Тыняновский сб.: Вторые тыняновские чтения. Рига, 1986.

55а. Тоддес Е. А. Заметки о ранней поэзии Мандельштама // Темы и вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. Stanford, 1994.

56. Тоддес Е. А. Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама 20-х годов // Тыняновский сб.: Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988.

56а. Фрейдин Ю. Л. «Остаток книг»: библиотека О. Мандельштама // Слово и судьба: Осип Мандельштам. М., 1991.

56б. Худавердян А. Встречи с поэтом // Лит. Армения. 1991. № 1.

57. Чуковский К. И. Дневник. 1901–1929. М., 1991.

58. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990.

59. Harris J. G. Mandelstamian «Zlost», Bergson, and a new acmeist esthetic? // Ulbandus Review. 1978. Vol. 2, № 2.

59a. Hellman B. Osip Mandelstam and Finland // Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Helsinki, 1996.

60. Rusinko E. Acmeism, Post-symbolism, and Henry Bergson // Slavic Review. 1982. Vol. 41, № 3.

Дополнительный список цитированных источников

61. Аверинцев С. Шпенглер О. // Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5.

62. Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976.

63. Ахматова А. А. Листки из дневника // Ахматова А. Requiem. М., 1989.

64. Безродный М. В. «Бессонница, Гомер, тугие паруса...»: Материалы к коммент. // Varietas et Concordia: Essays in Honour of Pekka Pesonen / Ed. by B. Hellman et al. Helsinki, 2007. (Slavica Helsingiensia; 31).

65. Бестужев-Марлинский А. А. Соч. Л., 1958. Т. 2.

66. Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919.

66a. Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. 2-е изд. СПб., 1995.

67. Благой Д. Д. Il gran' padre (Пушкин и Данте) // Дантовские чтения – 1973. М. 1973.

68. Блок А. А. Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 6.

69. Боккаччо Дж. Жизнь Данте / Пер. Э. Л. Линецкой // Боккаччо Дж. Малые произведения. Л., 1975.

70. Бэлза И. С. Размышления Мандельштама о Данте // Дантовские чтения – 1968. М., 1968.

71. Вазари Дж. Микельанджело Буонаротти / Пер. Б. Грифцова // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1995.

72. Гайдук В. П. Цветовая символика «Божественной комедии» // Дантовские чтения – 1971. М., 1971.

73. Гаспаров М. Л. Средневековые поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 1997. Т. I.

74. Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2000.

75. Генрих Гейне. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке / Сост. А. Г. Левинтон. М., 1958.

76. Герцен А. И. Собр. соч. М., 1959. Т. 16.

77. Герцен А. И. Собр. соч. М., 1961. Т. 21.

78. Гете И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. / Пер. с нем. И. Е. Бабанова. М., 1988. Т. 2.

79. Гин Я. И. Из «поэзии грамматики» Мандельштама: проблема обращенности // Изв. АН РФ. Сер. лит. и яз. 1992. Т. 51, № 5.

80. Гин Я. И. О поэтике грамматических категорий. СПб., 1996.

81. Голенищев-Кутузов И. Н. Данте в советской культуре: (К 700-летию со дня рождения Данте Алигьери)// Изв. Ан СССР. Сер. лит. и яз. 1965. Т. XXIV, вып. 2.

81a. Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971.

82. Грамши А. «О литературе и искусстве» и другие статьи / Пер. и примеч. Р. И. Хлодовского // Контекст–1973. М., 1974.

83. Гумилев Н. С. Собр. соч. М., 1991. Т. 3.

84. Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад / Пер. М. Л. Лозинского; Коммент. И. М. Гревса. Л., 1939.

85. Данте Алигьери. Божественная комедия / Сост., вступ. ст. и коммент. А. А. Илюшина. М., 1988.

86. Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. СПб., 1997.

87. Демин А. О. Данте // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004.

88. Джотто. Падуя. Капелла Скровеньи. Фрески после реставрации. Падуя, 2002.

89. Дмитриев М. А. Стихотворения. М., 1865. Ч. 2.

90. Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.

91. Зайцев Б. К. Данте и его поэма. М., 1922.

92. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / Пер. с фр. СПб., 2003 (оригинал 1972),

93. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 1.

93а. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 2.

94. Иванов Вяч. Вс. «Вы помните, как бегуны...»: Данте, Мандельштам и Элиот // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2.

95. Илюшин А. А. Из наблюдений над стилем «Божественной комедии» // Дантовские чтения–1973. М., 1973.

96. Илюшин А. А. Данте в России: (По поводу библиогр. указателя В. Т. Данченко) // Дантовские чтения–1976. М., 1976.

97. Илюшин А. А. Эпизод Уголино в «Божественной комедии» // Дантовские чтения–1976. М., 1976.

98. Илюшин А. А. «Ад»: песни I–X: (Силлабический перевод и наблюдения над текстом) // Дантовские чтения–1982. М., 1982.

99. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с 4-го ит. изд. [Б.] В. Яковенко. М., 1920.

100. Кроче Б. Теория и история историографии: Пер. с итал. М., 1998.

101. Ланн Ж.-К. Мандельштам и футуризм: Вопрос о зауми в поэтической системе Мандельштама // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenafly, N. J.: Hermitage, 1994.

102. Левин Ю. И. «Заметки к “Разговору о Данте”» (1971) // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

103. Левин Ю. И. О. Мандельштам: Разбор шести стихотворений // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

104. Левинтон Г. А. К проблеме литературной цитации // Readings in Soviet Semiotics (Russian Texts) / Ed. by L. Matejka et al. Ann Arbor, 1977.

105. Левинтон Г. А. Мандельштам и Гумилев //Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenafly; N. J., 1994.

106. Левинтон Г. А. Город как подтекст: (Из «реального» комментария к Мандельштаму) // ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ: К 70-летию В. Н. Топорова. М., 1998.

107. Левинтон Г. А. «Бессонница, Гомер, тугие паруса» (в печати)

108. Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. I.

109. Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки ...»: Стихи и проза / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. А. Каца. Л., 1991.

110. Мейлах М. Б., Топоров В. Н. Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1972. Vol. XV.

111. Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975.

112. Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994.

113. Немецкие поэты в биографиях и образцах / Под. ред. Н. Гербеля. СПб., 1877.

113a. Нерлер П. М. Осип Мандельштам в Гейдельберге. М., 1994.

114. Новалис (Фридрих фон Гарденберг). Гейнрих фон Офтердинген / Пер. З. Венгеровой и В[ас.] Гиппиуса. Пб., 1922.

115. Овидий Назон. Наука любить. 2-е изд. / С лат. перевел В. Алексеев. СПб., 1914.

116. Одоевский В. Ф. Романтические повести. Л., 1929.

117. Паперно И. А. О природе поэтического слова // Лит. обозрение. 1991. № 3.

118. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1977. Т. 4.

119. Розанов М. Н. Пушкин и Данте // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Л., 1928. Вып. XXXVII.

120. Саккетти Ф. Новеллы / Пер. В. Ф. Шишмарева. М.; Л., 1962.

121. Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама. 2-е изд. М., 1997.

122. Скартаццини И. Данте / Пер. О. А. Введенской. Под ред. Д. К. Петрова. СПб., 1905.

122a. Стендаль. Собр. соч. М., 1959. Т. 6.

123. Степанова Л. Г. К типологической характеристике итальянского языка: О. Мандельштам. Разговор о Данте, глава I. // Романские языки в прошлом и настоящем: Сб. к 80-летию Т. А. Репиной. СПб., 2007.

124. Степанова Л. Г. Итальянская лингвистическая мысль XIV–XVI веков (от Данте до позднего Возрождения). СПб., 2000.

125. Сурат И. Этюды о Мандельштаме // Знамя. 2007. № 5.

126. Тахо-Годи А. А. Океан // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.

127. Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме. II // Russian Literature. 1977. Vol. 3.

128. Тименчик Р. Рождение стиха из духа прозы: «Комаровские кроки» Анны Ахматовой // Analysieren als Deuten. W. Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg, 2004. S. 546, Fn. 53).

129. Тоддес Е. Мандельштам и Тютчев. Lisse, 1974. С. 8–9. (отдельный оттиск из журн.: Intern. Journ. of Slav. Ling. and Poetics. 1974. Vol. XII)

130. Топоров В. Н. «Источник» Батюшкова в связи с «Le Torrent» Парни // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. Вып. IV.

131. Топоров В. Н. Океан Мировой // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.

131а. Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. М., 1993.

131б. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Подгот. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М., 1977.

132. Ульман С. Дескриптивная семантика и лингвистическая типология // Новое в лингвистике. М., 1962. Вып. 2.

133. Успенский Б. А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б. А. Избранные труды. 2-е изд. М., 1996. Т. 2.

133а. Флейшман Л. Эпизод с Безыменским в «Путешествии в Армению» // Slavica Hierosolymitana. 1978. Vol. III.

134. Фосслер К. Грамматика и история языка: К вопросу об отношении между «правильным» и «истинным» в языкознании / [Пер. И. Штрауха] // Логос. 1910. Кн. I.

135. Фриче В. М. Данте Алигьери // Творчество. М., 1921, № 4/6.

136. Хазан В. О. Мандельштам и А. Ахматова: Наброски к диалогу. Грозный, 1992.

137. Хансен-Лёве О. А. Текст – текстура – арабески: Развертывание метафоры ткани в поэтике О. Мандельштама // Тыняновский сб.: Шестые – Седьмые – Восьмые тыняновские чтения. М., 1998. Вып. 10.

138. Шапир М. И. Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы: (Байрон – Пушкин – Тимур Кибиров) // Philologica 2003/2005. № 19/20.

139. Шевченко Т. Г. Твори. Київ, 1961. Т. 3.

140. Шпенглер О. Закат Европы / Пер. Н. Ф. Гарелина. М.; Пг., 1923.

141. Шрадер О. Сравнительное языковедение и первобытная история: Лингвистическо-исторические материалы для исследования индо-германской древности: Пер. с нем. СПб., 1886.

142. Brieger P., Meiss M., Singleton Ch. S. Illuminated manuscripts of the "Divine Comedy". Vol. 1. Princeton, 1969.

143. Cavanahg C. The Poetics of Jewishnes: Mandel'štam', Dante and the 'Honorable Calling of Jew' // Slavonic and East European Journal. 1991. Vol. 35, №. 3.

144. Cavanagh C. Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition. Princeton, 1995.

145. Contini G. Preliminari sulla lingua del Petrarca // Petrarca F. Canzoniere. Torino, 1992.

146. Contini G. Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968). Torino, 1979.

147. Corti M. Le fonti del "Fiore di virtù" e la teoria della nobiltà nel Duecento // Giornale storico della letteratura italiana. 1959. Vol. 136. Fasc. 413.

148. Croce B. La poesia di Dante. 1 ed. Bari, 1921.

149. Croce B. La poesia di Dante. 7 ed. Bari, 1952.

150. De Sanctis F. L'Ugolino in Dante // De Sanctis F. Lezioni e saggi su Dante. Torino, 1967.

151. De Ventura P. Gli appelli all'uditore e il dialogo con il lettore nella Commedia // Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri. Pisa; Roma, 2004. Vol. I.

152. Faral E. Recerches sur les sources latines et romans courtois du moyen âge. Paris, 1913.

153. Lamartine A. Cours familier de littérature. Paris, 1857.

154. Littré E. Dictionnaire de la langue française. Paris, 1885. Vol. III.

155. Mazzoni F. Latini, Brunetto // Enciclopedia Dantesca / Dir. da U. Bosco. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971. Vol III.

156. Mengaldo P. V. Appunti sul canto XXVI del «Paradiso» // Mengaldo P. V. Linguistica e retorica in Dante. Pisa, 1978.

157. Montale E. Esposizione sopra Dante // Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi. Firenze, 1965. Vol. 2.

158. Montale E. Il secondo mestiere. Prose 1920–1979. Milano, 1996. Vol. 2.

159. Moore E. Studies in Dante. First Series: Scripture and classical Authors in Dante. N. Y., 1968. [1 ed. 1896].

160. Nardi B. La dottrina dell'empireo nella sua genesi storica e nel pensiero dantesco // Nardi B. Saggi di filosofia dantesca. Firenze, 1967.

161. Nilsson N. Å. Osip Mandel'štam: Five Poems. Stockholm, 1974.

162. Paratore E. Ovidio Nasone, Publio // Enciclopedia Dantesca / Dir. da U. Bosco. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973. Vol. IV.

163. Perrot J. L'orgue de ses origines hellénestique à la fin du XVIIIe siècle. Paris, 1955.

164. Pollak N. Mandelstam the Reader. Baltimore; London, 1995.

165. Ronen O. An Approach to Mandel'štam. Jerusalem, 1983.

166. Sansone M. Dante e Benedetto Croce // Dante e l'Italia meridionale/ Atti del Congresso Nazionale di Studi Danteschi. Firenze, 1966.

167. Schroetter W. Ovid und die Troubadours. Halle, 1901;

168. Stabile G. Epicurei // Enciclopedia Dantesca / Dir. da U. Bosco. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970. Vol II.

Содержание

СТАТЬИ

РАЗГОВОР О ДАНТЕ

ПРОЗА

ЧЕТВЕРТАЯ ПРОЗА

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ. ЧЕРНОВИКИ. ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ

Осип Эмильевич Мандельштам

Полное собрание сочинений и писем в трех томах

Том второй

Проза

Редактор *Б. Н. Романов*

Художественный редактор *В. Н. Сергутин*

Корректор – *Л. Н. Морозова*

Верстка – *А. Б. Метелкин*

Оператор *И. А. Чижикова*

Фото на суперобложке
М. М. Суменовой

Информационная поддержка –
журнал «Новое время» (“The New Times”)

Подписано в печать 18.02.2010
Формат 60×100/16. Объем 47,5 п.л.
Печать офсетная. Тираж 3000 экз. Заказ 829



Издательство «Прогресс-Плеяда»
Гл. редактор С. С. Лесневский
125009, Москва, Тверской бульвар, 14, стр. 1, офис 705
Тел./факс: (495) 648-07-86
E-mail: progresspl@yandex.ru

ОАО «Типография “Новости”»
105005, Москва, ул. Ф. Энгельса, 46